

# संस्कृत साहित्य में गीतात्मक तत्व

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी०फिल्० उपाधि के लिए प्रस्तुत

शोध-प्रबन्ध

प्रस्तुतकर्त्री  
इला मालवीय

निर्देशक  
पं० रामाश्रय झा  
भूतपूर्व प्रोफेसर एवं अध्यक्ष  
संगीत एवं ललित कला विभाग  
इलाहाबाद विश्वविद्यालय  
इलाहाबाद

संगीत एवं ललित कला विभाग  
इलाहाबाद विश्वविद्यालय  
इलाहाबाद  
१९६१





**संस्कृतशिल्पा**  
\*\*\*\*\*

<u>विषय</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
<b>प्राक्कथन</b>	(१) - (४)
<u>प्रथम अध्याय : संस्कृत काव्य शास्त्र में काव्य का विभाजन</u>	१ - ३८
काव्य क्या है ?	१ - ३
काव्य की परिभाषा	३ - ४
काव्य के उदाहरण	४ - ७
काव्य के भेद	७ - १३
नव	१३ - २१
--	
नव का स्वरूप	
नव काव्य का विकास	
पौराणिक नव	
शास्त्रीय नव	
साहित्यिक नव --	
हृत्कथा	
सुसंस्कृता	
सरह-नकली	
गिरिनार के छिटा ठेठ गौर	
समुद्रमुक्त प्रहसित	
वसुधायार वरित, वासववरा,	
काव्यधरी आदि ।	
परवती नव	

<u>विधाय</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
कथा और सात्यायिका एवं उनमें अन्तर	२१ - २२
पद्य	२२ - २४
वचस्पु काव्य की उत्पत्ति	२४ - ३०
वचस्पु की परिभाषा	
वचस्पु	
प्रबन्ध —	३० - ३६
महाकाव्य	
खण्डकाव्य	
मुक्तक	३६ - ३८
<u>द्वितीय अध्याय : संगीत के आधार</u>	३६ - १२६
संगीत	३६ - ४१
संगीत के आधार --	
नाद	४१ - ४७
श्रुति	४७ - ४४
स्वर	४४ - ६७
ग्राह	६७ - ७४
मुच्येना	७४ - ८५
राग	८५ - ९०
राग के सहयोगी तत्त्व —	९० - ९६
लय	
ताल	
ध्रुवक या टेक	
गीत ( संगीत एवं साहित्य की दृष्टि में )	९६ - १२६

<u>विषय</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
<u>तृतीय अध्याय : पद्य काव्य में शीतारूपकता के श्रोत</u>	१३० - १८३
वैदिक स्वर	१३० - १३६
स्वरों के सामान्य नियम	१३७ - १३८
सन्धि स्वर	१३८ - १३९
पद्य पाठ के नियम	१३९ - १४२
पद्य तथा संहिता	१४२ - १४३
साम संहिता	१४३ - १४४
साम का अर्थ	
साम गान पद्धति	
सामान में ताल और वाद्य	
ह्रस्व	१४६ - १८१
वैदिक ह्रस्व	
वैदिक ह्रस्वों के प्रमुख भेद	
माथरी ह्रस्व	
उष्णिग ह्रस्व	
वज्रप ह्रस्व	
वृक्षती ह्रस्व	
पंक्ति ह्रस्व	
त्रिष्टुप ह्रस्व	
अक्षती ह्रस्व	
ह्रस्व रचना के नियम	
ह्रस्व के भेद	
वाणिक ह्रस्व	

विषय

पृष्ठ संख्या

उपेन्द्रका

हन्द्रका

उपमाति

द्रुतचिन्धित

वङ्कथ

मुक्ताप्रयास

माहिनी

वसन्ततिलका

मन्दाग्रान्ता

स्तिरिणी

शार्ङ्गकिङ्गोदित

वायी

प्रहर्षिणी

हरिणी

स्रग्धरा

नीति

तोटक

द्रुतचिन्धित

पुष्पिताम्रा

पुष्पी

प्रमितामरा

मृग

माहिनी

संगीति

<u>विषय</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
<u>मात्रिक शब्द :</u>	१८१ - १८३
रोछा	
बोहा	
<u>चतुर्थ अध्याय : रामकाव्य, उनके स्वल्प एवं आधार</u>	१८४ - २२४
गीत की व्युत्पत्ति	१८४ - १८६
बौद्ध कलाएं	
गीतलोचिन्द में संगीतात्मकता	१८६ - १९४
गीतलोचिन्द भारतीय शास्त्रीय-	
नृत्य शैलियों में --	१९४ - १९६
<u>शब्द रामकाव्य :</u>	२०० - २२४
गीतगिरिशम् ( परिचय )	
स्वप्न कथाकस्तु --	
गीतगिरिशम् में संगीत योजना	
राक्षसीलोचिन्दम् ( परिचय )	
गीतलोचिन्दकार बयदेव स्वप्न	
राक्षसीलोचिन्दकार बयदेव का परिचय	
राक्षसीलोचिन्द की विषय कस्तु --	
राक्षसीलोचिन्द की संगीत योजना --	
गीतलोचिपति ( परिचय )	
गीतलोचिपति के लक्षित ( परिचय )	
गीतलोचिपति की विषय-कस्तु	
गीतलोचिपति की संगीतयोजना	

विधाय

पृष्ठ संख्या

संगीत सुमन्दन ( परिचय )  
 संगीत सुमन्दन की विधाय-वस्तु  
 संगीत सुमन्दन की संगीत योजना  
 गीतपीतकन ( परिचय )  
 गीतपीतकन की विधाय-वस्तु  
 गीतपीतकन की संगीत योजना

पंचम अध्याय : संस्कृत साहित्य के राम काव्यों में

२२६ - २५६

प्रयुक्त रामों और ताळों का उल्लेख

गीतलोचिन्द राम काव्य में प्रयुक्त  
 होने वाली रामें एवं ताळें -

गीतगिरिशय राम काव्य में प्रयुक्त  
 होने वाली रामें एवं ताळें

राजगीतलोचिन्दय रामकाव्य में प्रयुक्त  
 होने वाली रामें एवं ताळें

गीतगोरीपति रामकाव्य में प्रयुक्त  
 होने वाली रामें एवं ताळें

संगीत सुमन्दन रामकाव्य में प्रयुक्त  
 होने वाली रामें एवं ताळें

विषय

पृष्ठ संख्या

गीत गोविन्दन रामकाव्य में प्रयुक्त होने  
वाली रातें एवं रातें

रामकाव्यों में उल्लिखित रातों का  
शास्त्रीय विवेचन —

२२६ - २५६

राम वसन्त

राम रामली

राम माछव

राम गुर्वरी

रामदेहाव्य

राम बराटी

राम मेरवी

राम किशाव

राम माछव गौड़

राम केदार

राम बासावरी

राम सावेरी

राम कणाट

अष्टम अध्याय : राम एवं गीतिकाव्यों के प्रति सम्बन्ध

छोकरुवि एवं उक्ता प्रभाव :

२६० - २६६

रामकाव्य नीलमोचिन्मय की छोकप्रिया

२६० - २६३

<u>विषय</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
गीतगोविन्द की परम्परा में लिखे गये कुछ राग काव्यों का उल्लेख	२६३ - २६६
गीतकाव्य भक्तुत्तम की लोकप्रियता	२६६ - २६८
कृष्ण एवं अश्विनी की इन काव्यों का योगदान	२६८ - २७४
राग एवं गीतकाव्यों की महत्वपूर्ण भूमिका	२७४ - २७८
राखलीला	
राखलीला और हलीस	२७८ - २८६
उपसंहार	२८६ - २९०
सहायक ग्रन्थ सूची	२९१ - २९८



प्राक्कथन

## प्राक्कथन

कारण से ही संगीत एवं साहित्य में विवेकात्मक होने के कारण  
 मैने संगीत एवं साहित्य ( हिन्दी ) विभाग में स्नातकोत्तर उपाधियाँ प्राप्त कीं।  
 स्नातकोत्तर हिन्दी उचाराङ्ग में मैने संस्कृत एवं पाछी साहित्य विशिष्ट विभागों  
 के रूप में चयन किया था । साहित्य में संगीत तत्त्व के विस्तार को लोचने ,  
 देखने की मेरी प्रवृत्ति थी जिसने मुझे प्रेरित किया। यही कारण है कि मुझे  
 "संस्कृत साहित्य में गीतात्मक तत्त्व" नामोंकृत विभाग पर होषकाये करने पर  
 वात्सल्य प्राप्त हुआ । प्रस्तुत शोध प्रबन्ध इस सम्बन्ध में कुछ नया करने के  
 उत्साह एवं नम का प्रतिफल है ।

संस्कृत साहित्य दो भागों में बँटा हुआ है - वैदिक संस्कृत का  
 साहित्य एवं ढोकि संस्कृत का साहित्य । संगीत तत्त्व दोनों ही साहित्यों में  
 प्रचुर मात्रा में मिलता है । सम्पूर्ण संस्कृत साहित्य संगीतात्मकता से परिपूर्ण  
 है । ऋग्वेद की ऋचाओं में गीतात्मक तत्त्व पूर्ण रूप से समाहित है । सामवेद  
 तो संगीत का वादि मुख्य भाग ही गया है । साम में गान ही प्रमुख है, उसमें  
 गान किया विवेकात्मक रूप से उल्लेखनीय है । इसके अतिरिक्त ढोकि साहित्य में  
 काण्विदास, बयवेद जादि महान कवियों की कृतियाँ एवं सम्पूर्ण साहित्य में प्रचुर  
 मात्रा में गीतात्मक तत्त्व विद्यमान है । छयात्मकता एवं संगीतात्मकता से परिपूर्ण  
 काव्य की बरामा सम्पूर्ण संस्कृत साहित्य में है । निरवयव ही संस्कृत साहित्य के  
 काव्यकारों को संगीत का बहुत ही अच्छा ज्ञान रहा होगा क्योंकि उनके साहित्य  
 में संगीत के सम्पूर्ण तत्त्व विद्यमान हैं । काव्यकारों के संगीत ज्ञान की वीतक  
 उनकी रचनाएं हैं, क्योंकि उन्होंने विवेकात्मक से गीत काव्य एवं राग काव्यों का  
 प्रणयन किया । गीतिकाव्यों एवं रागकाव्यों में संगीत शास्त्र के नियमों का  
 पालन किया गया है तथा संगीत की तीनों विभागों का साधिकार प्रयोग किया  
 गया है ।

राग काव्यों में पदों या अष्टपदियों पर राग एवं ताल विवेका के

नामों का भी उल्लेख है । रागों और तालों के साथ इन गुरुओं में ध्रुवा या ध्रुवक को संगीत शास्त्र में अनिवार्य है उसका प्रयोग भी किया गया है । वैदिक कव्यों से लेकर लौकिक संस्कृत साहित्य में दिन कव्यों का प्रयोग किया गया है उनमें से कुछ विशिष्ट संगीत एवं गीत के लिए उपयोगी कव्यों में प्रयुक्त हुए हैं जिसका सामान्य संगीत काल में प्रयुक्त होने वाली तालों से है ।

प्रस्तुत शोधग्रन्थ में क्योंकि 'संस्कृत साहित्य में नीतात्मक तत्त्व' विषय पर कार्य किया गया है अतएव साहित्य के विषय में जानकारी देना आवश्यक है । साहित्य में काव्य के विभाजन से अपनी बात को स्पष्ट प्रारम्भ किया है । काव्य के दो प्रमुख भेद जल्प और पुरुष हैं जिसमें जल्प काव्य के अन्तर्गत महाकाव्य लघुकाव्य मुक्तक इत्यादि हैं । इसी प्रकार गीति काव्य एवं राग काव्यों का प्रयोग हुआ है । गीति एवं रागकाव्यों में संगीत तत्त्व प्रचुर मात्रा में प्रयुक्त किया गया है । नीतात्मक तत्त्व लघुकाव्यों गीतिकाव्यों एवं रागकाव्यों का अनिवार्य अंग है । क्योंकि इन काव्यों में संगीत एक महत्वपूर्ण पुरक अंग के रूप में प्रयुक्त हुआ है ।

जिस प्रकार साहित्य के प्रमुख भेद एवं आधार को सूत्रम रूप से प्रस्तुत किया गया है ठीक उसी प्रकार संगीत के भी प्रमुख आधार एवं तत्त्वों को विवेचित किया गया है । साहित्य में जिस प्रकार संगीत तत्त्व समाहित है उसकी जानकारी के अभाव में नीतात्मकता की जानकारी असम्भव नहीं तो अत्यन्त कष्ट साध्य अवश्य है । कुछ शब्द जैसे - गीति, स्वर, छन्द आदि साहित्य और संगीत दोनों में प्रयुक्त होते हैं किन्तु दोनों ही रूपायों पर उनका अलग-अलग माय है । उनकी परिभाषाएं प्रयोग के आधार पर बख्त जाती हैं । विद्वान् काव्यकारों ने साहित्य और संगीत का समन्वय अन्वोन्यायित रूप में किया है । साहित्य में संगीत प्रतीत रूप से समाहित है । संगीत के अभाव में वह सरसता एवं उच्चात्मकता नहीं दृष्टिगोचर होती जो संगीत के साथ विलाई देती है । सम्भवतः विद्वान् काव्यकारों को इसलिए अधिक प्रशंसित प्राप्त हुई क्योंकि उन्होंने अपने

काव्य साहित्य में संगीत का प्रयोग सोने में तुलान्वि जेठा किया है और उनकी रचनाओं में केवल विद्वत्त्वों के बाध्य बान बनमानस में भी स्थान था सकी एवं अपनी अमिट छाप छोड़ गयी । उनका प्रभाव आज भी सु स्पष्ट देखा जा सकता है । इस तथ्य को इस प्रकार भी देखा जा सकता है कि संस्कृत का विपुल साहित्य जटिकारों, उपमानों व मञ्जोतियों से विभूषित है किन्तु स्थायी प्रभाव उन कृतियों और रचना गुणों का आज भी है विनम्र संगीत तत्त्व का मिश्रण है । महाकवि कालिदास के भ्रमरतुल्य गीतिकाव्य एवं पौष्पावधौ वयदेव के गीतगोविन्दसु रामकाव्य इसके उल्लेखनीय उदाहरण हैं । सम्भवतः तत्कालीन रचनाकार इसके द्वारा भी प्रभाव को पकड़े है ही मांच नर के और उन्होंने भ्रमरतुल्य की परम्परा में अनेक नूतन काव्यों की एवं गीत गोविन्द की परम्परा में अनेक रामकाव्यों की रचनाएं कर डालीं ।

गीतिकाव्य भ्रमरतुल्य एवं रामकाव्य गीतगोविन्दसु में अपने रचना काल में ही अत्यन्त प्रसिद्धि प्राप्त कर ली थी, तत्कालीन प्रभाव के अतिरिक्त आज वर्तमान में भी बंगाल, उड़ीसा, केरल, तमिलनाडु, महाराष्ट्र, गुजरात यहां तक कि विश्वों में भी इन कृतियों पर कार्य हो रहा है और उन्हें महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त है । मैं निश्चय और विश्वास के साथ इस तथ्य को स्पष्ट करना चाहती हूं कि इनकी सफलता इनकी संगीतात्मकता के कारण ही है । इन कृतियों का काव्य-सौन्दर्य उपात्मकता और संगीत तत्त्व के कारण विभूषित हो जाता है, जो उन्हें अमरत्व प्रदान करता है ।

प्रस्तुत होय प्रबन्ध मेरे अत्यन्त सीमित ज्ञान एवं सामर्थ्यानुसार विवेचित है । इसके सम्बन्ध होने में समय-समय पर मुझे अपने गुरु का मार्ग-दर्शन तथा मुझे सुनी का सहयोग भिन्नता रहा । इस सम्बन्ध में सर्वप्रथम मैं अपने गुरुवर प्रो० पं० रामाश्रय जी के प्रति नतमस्तक होकर अपनी कृतज्ञता ज्ञापित करती हूं बिनाकी सबल प्रेरणा ने मेरी रूचि और उत्साह को बल प्रदान किया एवं बिनकी निवेदन है यह कार्य सम्पन्न हो सका । अपने परमगुरु

की महत्ता की प्रति अपनी सम्पूर्ण शक्ति एवं शक्ति व्यक्त करती हैं जिन्होंने आज़ीवीय और आर्थिक बल से मैं यह कार्य पूर्ण कर पायी हूँ । मैं डा० जानन्य कुमार की शीवास्तव के प्रति भी कृतज्ञता व्यक्त करती हूँ जिन्होंने समय-समय पर अपने बहुमूल्य परामर्श से मुझे कृताची किया । इसके अतिरिक्त अपने विभाग की डा० (कु०) गीता बनर्जी के प्रति अपनी कृतज्ञता व्यक्त करती हूँ जिन्होंने आवश्यकतानुसार हर प्रकार से इस कार्य को पूर्णता देने में मुझे सहयोग दिया एवं समस्त विभागीय मुक्तकों समस्त स्थान सहयोगियों एवं सुझवों बिनके आज़ीवीयों, अनुकामनाओं एवं प्रेरणाओं का सम्पूर्ण इस काल में मुझे मिलता रहा उन सबकी कृपय से आपारी हूँ और उनके प्रति हासिक नमन करती हूँ । मैं अपनी छोटी बहन<sup>जी</sup> कु० बरा मालवीय, कु० रमा मालवीय एवं श्रीमती रश्मि नायर के प्रति अत्यन्त कृतज्ञता ज्ञापित करना चाहती हूँ जिन्होंने मुझे उन अवसरों पर विशेष उत्साह दिया और मेरा हौसला बढ़ाया जब मैं कार्य की गति रुकने पर विश्रुत होता ही जाती थी । शोध प्रबन्ध के लिए विभाग की लोच में बाहर जाने में मेरे अनुमति की आज़ीवीय मालवीय ने मेरी विशेष मदद की और अपना बहुमूल्य समय प्रदान किया ।

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध की लिखने में श्लाहावाद विश्वविद्यालय ( संगीत विभाग ), प्रयाग हिन्दी साहित्य सम्मेलन, आर्य कन्या डिग्री कालेज, श्लाहावाद एवं भारतीय मदन श्लाहावाद आदि पुस्तकालयों तथा उनके अधिकारियों के प्रति मैं अपनी कृतज्ञता व्यक्त करती हूँ, जिन्होंने सहयोग से मुझे अनेकानेक विभिन्न ग्रन्थों की उपलब्धि होती रही है ।

इस शोध प्रबन्ध के टंकण हेतु श्री श्यामलाल तिवारी जी को मैं धन्यवाद देती हूँ जिन्होंने अत्यन्त सावधानी के साथ दक्षविष होकर शोधप्रबन्ध के टंकण का कार्य किया । किन्तु फिर भी टंकण प्रक्रिया में संभवतः विवक्षता के कारण की त्रुटियाँ रह गयी हैं उनके लिए मैं क्षमा प्रार्थी हूँ । शोधप्रबन्ध सम्बन्धी आन्तर या बाह्य उपबन्ध त्रुटियों के लिए मैं विमग्न माय से क्षमा प्रार्थी हूँ ।

अन्त में मैं अपनी माता स्वर्गीया स्वराज्य मालवीय एवं पिता श्री कृष्णाकान्त मालवीय के प्रति अपने श्रद्धा भुजन व्यक्त कर रही हूँ । उन्होंने मुझे इस योग्य बनाया । मेरी हर छठ और बुद्धियों को नष्ट बर्बाद करके उन्होंने मेरी सुनहरी भविष्य को सदैव कामना की एवं उसके संवारे में कुत संकल्प रहे । परमपूजनीय विद्वान, कविवर, गीतकार अपने बाबाजी, स्व० (जी) उवाकान्त मालवीय के प्रति मैं नतमस्तक हूँ । उनकी यह दायिक हकका रही की मैं शोध कार्य करने, मैं उनके जीवनकाल में यह कार्य उन्हें न दे सकी यह मेरा दुर्भाग्य है ।

मुझे यह शोध प्रबन्ध पूर्ण करने में कुछ अपरिहाय कारणों से क्लिप्त हुआ फिर भी यदि विद्वत् की की मेरा कम लोकार हुआ तो मैं सम्मंनगी मेरा प्रयास वास्तव में दायिक एवं सफल रहा । इन अवसरों के साथ प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में अपने गीतकार बाबा जी, संगीतमयी माता एवं विद्वान पिता को समर्पित करती हूँ जिन तीनों की सुलभ समन्वित रूप से मेरे इस शोधप्रबन्ध में व्याप्त है ।

प्रथम अध्याय

-०-

संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य का विभाजन

मानव के अन्तस्स्थल में बाण-बाण में उत्पन्न होने वाले भावों के निरीक्षण तथा अभिव्यञ्जना में जिस कवि की बाणी रमती है वही सच्चा कवि होता है। बाह्य सौन्दर्य की जेफा भीतरी सौन्दर्य के कर्ण में कवि के कवित्व का सच्चा परिचय मिलता है। बाहरी सौन्दर्य भीतरी सौन्दर्य की तुलना में स्थिर, निष्प्राण और अपरिवर्तनीय है। आकाश चिरकाल से वैसा भीला है, वैसा ही भीला है। बीच-बीच में कहीं आदि के अक्षर पर उसका कौं झुल या कुब्जा हो जाता है, तथापि उसका स्वामाकि रंग भीला ही है। समुद्र तथा नदियों का साधारण आकार तालों से परिपूर्ण होने पर भी एक ही प्रकार का है, परन्तु मनुष्य का हृदय नितान्त परिवर्तनशील है। उसमें घुणा, मर्षा का रूप धारण कर लेती है, अनुकम्पा से प्रेम की उत्पत्ति हो जाती है, और प्रतिहिंसा से क्रुद्धता का बन्ध होता है। जो कवि इस अन्तर्लोक की विविधता के रहस्य को सोलकर बिसाता है वही वास्तव में कवि के नाम से पुकारा जा सकता है।

कवि हृदय की व्युत्पत्ति कुछ-कुछ अथवा कुछ भाग से उन्हें है जिसका जय होता है कर्ण करना। अतः कवि का साहित्यिक जय हुआ कर्ण करने वाला 'कव्यति इति कविः'।

### काव्य क्या है

कवि हृदय ( ह्युत्पत्ति ) प्रत्यक्ष रूप से पर काव्य हृदय बनता है जिसका जय है -- कवेः कर्म काव्यम्<sup>२</sup> अर्थात् कवि के कर्म को काव्य कहते हैं। अब प्रश्न उठता है कि कवि के किस कर्म को काव्य कहते हैं ? इसका उत्तर संस्कृत के वाक्यांशों ने इस प्रकार दिया है -- कलौकिक कर्ण में निष्ठा कवि के

१- काव्यशास्त्र के सिद्धान्त - डा० राधाकृष्ण शर्मा, पृ० सं० २ में

उद्धृत।



कर्म को काव्य कहते हैं -- बल्लोकोत्तर कणन निपुण कविकर्म तत्काव्यम्<sup>१</sup>  
 कवि कर्म को काव्य कहते हैं । मेदिनी कोष में काव्य की परिभाषा इस  
 प्रकार लिखी हुई है -- 'कवेरिषं कावेरिमावो वा' (अथ ७-१) । अर्थात्  
 कवि के द्वारा जो कार्य सम्पन्न हो वह काव्य है । वाचस्पत्युप्त ने  
 'ध्वन्यालोक' टीका में लिखा है कि 'कवीर्यं काव्यं' । इन दोनों ही  
 व्युत्पत्तियों में कवि के कर्म को काव्य कहा गया है अतः कवि किते कहते  
 हैं उसका स्वरूप और महत्व क्या है, यह जानना भी अपेक्षित है । 'कु'  
 धातु में लृट् प्रत्यय 'ह' बोलकर कवि कृष्ण की व्युत्पत्ति बताई गयी है ।  
 'कु' का लघे है 'क्याप्ति' 'आकाश' अर्थात् सर्वज्ञता । अतः कवि  
 सर्वज्ञ है द्रष्टा है । भुक्ति कहती है कि 'कविर्मेधी पतिः स्वयम्भुः ।  
 पतिः अर्थात् जो अपनी अनुभूति के क्षेत्र में अपना दृष्टि क्षेत्र में सब कुछ  
 समेट ले और 'स्वयं भुः' जो अपनी अनुभूति के लिए किसी का भी कर्णी  
 न हो, अर्थात् काव्य उसी मेधी की दृष्टि है, जो स्वयं सम्पूर्ण और  
 सर्वज्ञ हो । वैदिक साहित्य में कवि, द्रष्टा और कवि कृष्णों का प्रयोग  
 एक ही लघे में हुआ है, जिसका लघे जानी अपना सर्वज्ञ है । यहाँ के प्रकार  
 प्रश्न को इसलिये वादि कवि भी कहा गया है ।

लौकिक साहित्य में कवि शब्द का प्रयोग अपेक्षाकृत संकुचित  
 लघे में हुआ है । इस रूप में कवि उसे कहते हैं जो विशिष्ट रमणीय शैली  
 में काव्य का रचयिता है । ऐसे कवि को ज्ञान्तरही भी कहा जाता है  
 क्योंकि वह अपनी नवनवोन्मेष प्रशिक्षा से मृत, मविध्य और वर्तमान को  
 हस्तामलकत साक्षात् कर देता है । प्रत्यक्ष चित्र के रूप में लोगों का ध्यान  
 को बिना देता है - 'कव्यः ज्ञान्तरहीनः' 'ज्ञान्तरहीन' द्रष्टा की समाना  
 गयीं एवं अन्तर रचना का नाम काव्य है -- 'परम देवस्य काव्यं न मयार न  
 बीर्येति' ।

उपर वैदिक काल में 'कवि' शब्द विशिष्ट प्रतिभा सम्पन्न एक विशिष्ट प्रकार की शैली में रचना करने वाले विद्वान के लक्ष में योग-रुद्ध हो गया था, और परवर्ती काल में वह वही लक्ष में प्रयुक्त हुआ। काव्यप्रकाशकार आचार्य मम्मट ने स्पष्ट लिखा है कि 'लोकोपकरणेना निपुणा कवि कर्मः।' कवि के कर्म को काव्य और काव्य संसार कहा गया तथा कवि को इस संसार का स्वयंता।

### काव्य की परिभाषा

मानव मातृव संसार के अतिरिक्त अन्तरात्मन से भी प्रभावित रहता है, धर्मा-विधाद, पुन-पुन केवल भौतिक मातृव अगत से ही नहीं अन्तःकरण से भी संभावित होते हैं। विचारशील एवं मातृव व्यक्ति अपने विचारधाराओं के अनुसार क्रिया-कलापों वाले संसार को देखना चाहता है। यह मनोमुक्त संसार काव्य के मातृव अगत में ही उपलब्ध होता है। संस्कृत साहित्यकार ने सम्बन्धित: वही लिख कहा था कि 'काव्यशास्त्र विनोदेन कलौ वन्द्यते धीम-ताम्।' मेवादी जन काव्य-अगत की आनन्दानुभूति से ही मातृव विनोद रहते हैं। उन्हें विचारों एवं भावों की उलझनों का समाधान काव्य के मुक्त एवं क्रियाशील पात्रों में, भावों के साकार शब्द चित्रों में मिलता है। उन्हें विधाता की दृष्टि के अनुभवों से उत्पन्न प्रश्नों का उत्तर काव्य अगत ही देता है। ऐसे मातृव विज्ञान दृष्टियों के हेतु कवि बड़ा के प्रतीक नाम और त्याग एवं प्रेम-व्यापार में सफल पात्रों की दृष्टि कर नूतन संसार की रचना करता है। कव्यः क्रान्तदक्षिणः कवि काव्य द्रष्टा क्रान्तदक्षीं अतीत और अनागत का द्रष्टा एवं संवेदना से स्पर्शित दृश्यवाता होता है। वह सर्वज्ञ होता है। उसमें जीवन करने की अनुभूति समाविष्ट होती है -- 'कव्यति सर्वे जानाति सर्वे कवीयतीति कविः।' वह वही और भावों का विमल करने में समर्थ होता है। 'कौति शब्दावले विमलति रसमावाप्नोति कविः।' ऐसे ही कवि द्वारा प्रस्तुत मार्मिक दृष्टियों के द्वारा शब्द चित्र पाठकों को भावामि-पुन कर देते हैं। गुणज्ञान न होने पर भी, शक्यता की वाणी जोतावों के

कानों में अनुभवशील करती है। जैसे - शोरम की भावकता अनुभव न होने पर भी, दूर से ही बड़ेकी की दृष्टि की भावकता की भावना का अनुभव कर लेती है। अतः सर्वत्र एवं भावक शक्ति की रचना ही काव्य कहलाती है।

### काव्य के लक्षण -

“कव्यीयम् काव्यम्, कव्यतीति कविः तस्य कर्म काव्यम्”

नामक के मतानुसार ‘शब्द और अर्थ का साहित्य काव्य है।’ ‘शब्दाधीन शक्ति काव्यम्’ यहाँ शब्द और अर्थ केवल शब्द और अर्थ के ही भावक नहीं हैं, उनके वास्तविक अनुभवों के भी प्रतीक हैं। इससे नामक का प्रथम तात्पर्य तो यह है कि शब्द और दोनों के समन्वय एवं सौन्दर्य पर समान रूप से ध्यान देना चाहिए। रचना में वर्णित अर्थ के अनुरूप शब्दों का प्रयोग और शब्दों के अनुरूप अर्थ का वर्णन हो, यही शब्द और अर्थ का सही भाव है।

इससे लक्षण के द्वारा नामक ने शब्दांतर और अर्थान्तर दोनों का ही काव्य में महत्वपूर्ण स्थान प्रतिपादित किया है। इनसे पूर्व कुछ विद्वान काव्य में केवल अर्थान्तर को ही महत्व देते थे और अन्य भाषाएँ शब्दांतर को। नामक ने उनका समन्वय करके दोनों के सामंजस्य में काव्य का उत्कर्ष माना है। ‘एकही’ का कथन है कि दृष्ट अर्थों द्वारा प्रकट अर्थ से युक्त पवाक्री काव्य का तरीका है।

“शरीरं तावदिष्टार्थव्यवस्थित्वापवाक्री”

‘नामक’ ने काव्य का मौलिक लक्षण प्रस्तुत किया है। ‘अर्थान्तर ही काव्य

१- काव्यांतर - नामक - २। १६

२- काव्याधर - एकही - २। १०

का साधुत तत्त्व है ; 'लङ्कार का अर्थ है सौन्दर्य और सौन्दर्य का अस्तित्व दोषों के अभाव एवं गुणों के अभाव पर निर्भर है -

‘काव्यं ग्राह्यमलङ्कारात् । सौन्दर्यमलङ्कारः’<sup>१</sup>

उ दोषागुणालङ्कारसामाधानाभ्याम्

काव्याचार्य मम्मट के अनुसार-‘काव्य वह श्रव्यास्पर्शनीय रचना है जिसमें दोषों का अभाव, गुणों का उचित समावेश और प्रायः लङ्कार का समन्वय हो ।

‘तत्तदोषोऽश्रव्याश्रो सुगुणात्मलङ्करी पुनः क्वापि’<sup>२</sup>

सरल शरीर में कहीं-कहीं लङ्कार के अभाव में भी काव्यत्व की छानि नहीं होती । ‘विरचनाय’ में अपने काव्यलक्षण में उस को आवश्यक तत्त्व के रूप में स्वीकार किया -- ‘वाक्यं रसात्मकं काव्यम्’

हिन्दी के रीतिकाव्यीन वाचार्य विन्तामणि ने मम्मट और विरचनाय दोनों से ही प्रभावित होकर काव्य का उदाहरण दिया --

सुगुण लङ्कारान सहित दोषा रहित यो होई ।

शब्द अर्थ वारी कवित विबुध कहत सब कोई ॥

इन काव्य लक्षणों में वाचार्य ने श्रव्याश्रो और रसात्मक भावानु-भूति को प्रमुखता दी है । अतः श्रव्याश्रो के सम्बन्ध में यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि काव्यत्व शब्दरूप में है या अर्थ रूप में या उभय रूप में ।

१- काव्यलङ्कार - वाग्व ११६, १-२

सुत्रवृत्ति

२- काव्यप्रकाश - वाचार्य मम्मट १११

३- साहित्यदर्पण - विरचनाय ११३

सर्वप्रथम शब्दों में काव्यत्व की कल्पना की गयी क्योंकि कवि की कल्पना एवं विचारों की अभिव्यक्ति की सफलता शब्द चयन पर निर्भर होती है। भावानुसृत सुन्दर शब्द चयन के काव्य में विशेषा नति प्रवाह एवं संतुष्टिमयता का संसार होता है। इसलिए कतिपय आचार्यों ने शब्दों की यहां तक गौरव प्रदान किया है कि उसी को काव्य की आत्मा स्वीकार कर लिया, इसके अतिरिक्त आचार्यों ने शब्द के महत्व को अधिकाधिक बढ़ाते हुए उसकी प्रशंसा में लिखा - उस कविता जयवा बनिता से क्या प्रयोजन हो पदविन्यास (बरण दोष, शब्द रचना) मात्र से मन को नहीं हर लेती। अर्थात् शब्दों का काव्य में प्रारम्भिक एवं प्राथमिक महत्व है --

किं वा कवितया राघन् किं वा वनितया तया  
पद विन्यास मात्रेण मनो नापहृतं यथा ।

शब्द की प्रधान शक्ति यही है। यही की सार्थकता<sup>न</sup> पर ही शब्द रचना में काव्यत्व के रहते पूर्ण है। साधक शब्दों से ही कवि रसस्वमयी भावना एवं कल्पना के चित्रों को चित्रित करने में सफल होता है। अतः काव्यत्व शब्दों पर अवश्य निर्भर है, किन्तु विरल शब्दों पर नहीं।

शब्द यही का नित्य सम्बन्ध है। इन दोनों को विन्यस करना उसी प्रकार सम्बन्ध है जैसे बड़ और छहर का पुष्पकरण। इस सम्बन्ध शब्दाधी की सृष्टि के लिए महाकवि कालिदास ने 'सुवन्द' के प्रारम्भ में शिव-पावती की वन्दना की थी --

वागधारीविव संयुक्तो वागधेप्रतिपत्त्ये ।

अतः पितरौ बन्दे पावतीपरशिवरौ ॥

अर्थात् वाग् और वी की मांति संयुक्त, अतः के माता-पिता पावती और शिव की वन्दना, वाग् और वी की प्रतिपत्ति के हेतु करता हूँ। इस प्रकार शब्द और वी उपयुक्त रूपों में है। संस्कृत के आचार्यों ने

मातृह, दण्डी, हेमचन्द्र, वाग्भट्ट, मम्मट और किसी न किसी रूप में पण्डित राज बल्लभाय आदि ने उमय रूपों में काव्यत्व स्वीकार किया है।

संस्कारों का यह समन्वित रूप काव्य का 'शरीर' मान्य है। कवि की बहारीकल्पना एवं रहस्यमयी अनुभूति भावना, साधक शब्द शरीर का आश्रय लेकर साकार रूप धारण करने में समर्थ होती है। ह्रस्व काव्य शरीर का अंग है। संस्कृत के वाचार्थों ने काव्य-छाया निरूपण के प्रसंग में ह्रस्व का कहीं भी उल्लेख नहीं किया है वे गद्य-पद्य-वस्तु को सामान्य रूप काव्य मानते थे। यहाँ तक की गद्य को कवियों का निकम्मा माना गया है - गद्य कवीनां निकम्मा वदन्ति। अब प्रश्न यह उठता है कि संस्कृत के वाचार्थों द्वारा विवेचित छायाओं के अनुसार अलंकार, रस, ध्वनि, क्लोवित आदि से समन्वित शब्द रचना को काव्य कहा जाए अथवा ह्रस्वोपेत रचना को ही। इसका एक सख्त उत्तर है - संगीतात्मक छन्द और गति यहाँ तक भाव और व्यञ्जना को प्रदीप्त कर उसे सरल एवं प्रवाहपूर्ण बनाए वहीं तक उनका प्रयोग उचित है। वास्तव में भाव बिना के अनुपम छन्द एवं गति से ध्वनित और भावों से समन्वित व्यञ्जना को काव्य की संज्ञा दी जानी चाहिए।

### काव्य के भेद -

वाचार्थों विरक्ताय के अनुसार काव्य के मुख्य दो भेद किये गये हैं -- दुरय और मध्य। दुरय को देखा जाए। इसमें कवि अपने मनोभावों को पात्रों के परस्पर सम्भाषण से अथवा गतों के वचनमय द्वारा प्रत्यक्ष विस्तारकर सामने प्रस्तुत करता है उसे रूपक कहते हैं। मध्य काव्य का प्रधान गुण शक्यता एवं फलनीयता भी है। कवि उपयुक्त शब्द चित्रों का विधान करके अनुकूल परिस्थितियों का निर्माण कर देता है जिससे मोता या पाठक रसास्वादन में समर्थ होता है। रूपक के यह भेद होते हैं जो इस प्रकार हैं -- नाटक, प्रकाण्ड, छिन्न, समवकार, ईशाज्ज, वाण्य, प्रहसन, व्यायोन, दीर्घा और अंग। प्राचीन वाचार्थों में रूपक के यह भेद और अष्टादश उपभेद किये

हैं । रूपक के दस मैदों में 'नाटक' प्रधान है ।

अन्य काव्य के तीन मैद हैं -- गद्य-पद्य और बन्धु । गद्य एवं पद्य के विक्रम से ही बन्धु बनता है, अतः इसे द्वित्र काव्य कहते हैं ।

बन्धु की दृष्टि से काव्य के दो मैद किये गये हैं-- प्रबन्ध और मुक्तक । जिस काव्य में किसी कथावस्तु का आधार लेकर मानव जीवन का सर्वांगीण, सरस वृत्त-स्पर्शी चित्र उपस्थित किया जाता है उसे प्रबन्ध काव्य कहते हैं । इसमें तारतम्य रहता है । इसका एक-एक अंश अपने पूर्व और पर अंशों से बंधा रहता है । मुक्तक काव्य इससे मुक्त होता है । मुक्तक काव्य का प्रत्येक अन्व स्वतः पूर्ण होता है । आचार्य विश्वनाथ के अनुसार वहां एक पद्य दूसरे पद्यों से मुक्त हो उसे मुक्तक कहते हैं -- 'हृन्दीयदमयं पद्यं तेन मुक्तेन मुक्तकम्' । जमिनकुम्भ का कथन है कि बन्धु प्रसंगों से सर्वथा मुक्त जिस अंश के पहले से सहाय्य पाठक के अन्तःकरण में पूर्व और पर प्रसंगों के बिना ही पूर्ण स्वास्वादन हो उसे मुक्तक कहते हैं । प्रबन्ध काव्य के दो मैद हैं -- महाकाव्य तथा लघु काव्य । महाकाव्य में आकार की विशालता के साथ पात्रों की उदात्ता और विशालता रहती है । उसमें पात्रों के जीवन का सर्वांगीण चित्रण उपस्थित किया जाता है, पर लघु-काव्य में एक ही घटना को लेकर जीवन के किसी एक पक्ष की सरस, नायिक एवं सुन्दर पक्षों को मिल जाती है । मम्मट ने काव्य-मैद के विभाज में ध्वनिकार का नाम अनाया है । ध्वनिकार से पहले के आचार्यों ने भी काव्य-मैदों का विवरण किया है किन्तु उन आचार्यों की दृष्टि काव्य के बाह्य रूप तक ही सीमित रही । माघक इत्यादि आचार्यों ने रचना, छेदो, माध्या, विधाय-वस्तु, रत्ना का स्वल्प इत्यादि की दृष्टियों से तो काव्य मैदों का विवरण किया था किन्तु काव्य की मूल वैलना की ओर इन आचार्यों का ध्यान नहीं गया था । जगन्नाथक ने उक्त दृष्टियों से विचारन की ओर भी एक स्थान पर खेत कर दिया है परन्तु मुख्य रूप से काव्य की मूल वैलना की दृष्टिगत रहते हुए काव्य-मैदों का विवरण किया है । ध्वनिकार

को दृष्टि में काव्य को कुछ बेतना है व्यंग्यावयव का अनुसरण अर्थात् कवि जो कुछ कहना चाहता है वह उसी प्रकार नहीं कहता जिस प्रकार हम ठोकेक व्यवहार में या हास्य में कहा करते हैं । कवि उसी बात को घुमाकर इस प्रकार कहता है कि न कहीं हुई बात भी परिशीलक तो समझ ही जाते हैं । साथ ही उसमें एक प्रकार का सौन्दर्य भी उत्पन्न होता है । उदाहरण के लिए यदि कवि कहना चाहता है कि राम का सीता से प्रेम था तो वह इन शब्दों का प्रयोग न कर कुछ ऐसी शैष्टिकताओं और संवाचों का वर्णन कर देगा कि परिशीलक स्वयं समझ जायेंगे कि राम का सीता के प्रति प्रेम था । इस प्रकार घुमाकर बात कहने की क्रिया को व्यंग्यावयव कहते हैं । यह व्यंग्यावयव ही ध्वनिकार को दृष्टि में काव्य का कुछ तत्त्व है उसी को केन्द्र बिन्दु बनाकर ध्वनिकार ने काव्य के तीन प्रकार बताये हैं -- ध्वनि काव्य वा उत्तम काव्य, गुणमय काव्य वा मध्यम काव्य, चित्र काव्य वा अधम काव्य । मध्यम के सबसे बड़े उपजीव्य ध्वनिकार हैं, अतः इन्होंने उन्हीं येषों को स्वीकार कर लिया, अपनी ओर से कला और बौद्ध दिया कि ध्वनि काव्य को उत्तम काव्य, गुणमय काव्य को मध्यम काव्य और चित्र काव्य को अधम काव्य माना ।

यह काव्य उत्तम काव्य होता है जिसमें वाच्यार्थ की अपेक्षा व्यङ्ग्यार्थ अधिक पुनरुक्त अथवा समतुल्य बन कर पुनरावृत्ति करता है और जिसे काव्य तत्त्व कहते हैं 'ध्वनिकाव्य' कह चुके हैं ।

वाच्यार्थ मध्यम का काव्य स्वल्प और प्रकार विविधता प्राप्त करनेवाले और अधम गुण पावाच्यार्थ की काव्य समीक्षा का अनुसरण करता है । 'व्यंग्यावयव' में ध्वनि काव्य को काव्य विज्ञेय कहा गया है । जिस क्षेत्र में वाच्यार्थ, व्यास और कालिदास जैसे - महाकवियों की समारंभ होती हैं इस प्रकार के काव्य की विज्ञेयता है --

‘वचनार्थः शब्दो वा समर्थोऽप्यर्थोऽपि कृतस्वाधी ।

व्यङ्ग्यः काव्यविज्ञेयः स ध्वनिरिति कुर्यात् ।



अर्थात् ध्वनि काव्य एक ऐसा विशिष्ट काव्य है जिसमें शब्द और अर्थ दोनों अविप्राय और स्वल्प को द्विप्राये हुए उस 'काव्यार्थ' को अभिव्यक्त किया करते हैं वो काव्य का परम रहस्य है ।

अमिनकुप्तभावाचार्य ने अपने 'ध्वन्यालोक' छोकन में 'ध्वनि' का अविप्राय केवल व्यंजक शब्दार्थमुक्त अथवा 'काव्य' ही नहीं अपितु 'काव्यार्थ' और ध्वनि व्यापार भी लिया है । और इन सभी अविप्रायों में व्याकरणों की मान्यता के आधार का भी स्पष्टीकरण किया है । किन्तु मन्मथ वहाँ व्याकरणों की ध्वनि सम्बन्धी मान्यता को शब्दार्थ मुक्त अथवा काव्य के लिए ध्वनि-शब्द के प्रयोगों में ही स्वीकार करते हैं वो कि ज्ञानन्वयभावाचार्य की दृष्टि में है --

काव्य विज्ञेयाः स ध्वनिरिति धुरिमिः कथितः<sup>१</sup>

ध्वनिकाव्य की सही प्रथम यही विज्ञेयता है कि इसमें वाक्यार्थ की अपेक्षा व्यङ्ग्यार्थ ही अधिक सुन्दर तथा समतकारक जुड़ा करता है । 'निःशेषाच्छुत्वन्वयम्' इत्यादि की रचना में ध्वनि काव्य का स्वरूप स्पष्ट मण्डकता है । इस प्रकार ध्वनि काव्य को उत्तम या श्रेष्ठ काव्य कहा गया ।

यह काव्य मध्यम काव्य है जिसमें व्यङ्ग्य-न्याय वाक्यार्थ की अपेक्षा विज्ञेया समतकारक नहीं होता और इसीलिए इसे गुणीभूत व्यङ्ग्य कहा गया है । आचार्य ज्ञानन्वयदेन और आचार्य अमिनकुप्त की परिभाषा में वो 'गुणीभूत व्यङ्ग्य-न्य काव्य' है यही यहाँ मध्यम काव्य कहा गया है । ध्वनि वही के आचार्यों ने गुणीभूत व्यङ्ग्य काव्य को मध्यम काव्य संज्ञा नहीं रखी थी । मन्मथ ने इसे मध्य काव्य केवल व्यङ्ग्यार्थ के अत्राधान के कारण कहा है । ध्वनिमयों की दृष्टि में 'गुणीभूत व्यङ्ग्य काव्य'

कम चमत्कारक नहीं हों तो उन्होंने ध्वनि का ही निष्पन्न माना ।

‘ध्वनि निष्पन्न’ -- द्वितीयोऽपि महाकवि विभावरीऽतिरमणीयो  
रुद्राण्यः सङ्गद्यैः<sup>१</sup>

मम्मट ने ध्वन्यादायों के प्रथम प्रकार के ‘काव्यविशेषा’ अथवा ध्वनिः ‘  
काव्य को उत्तम काव्य संज्ञा रखी और उनके द्वितीय काव्य प्रकार गुणामृत  
व्यंग्य का नाम ‘मध्यम काव्य’ रखा । यहाँ भी वागन्धर्व बह्मनाथों की ही  
मान्यता -- व्यङ्ग्यस्यास्यैव प्राधान्ये ध्वनिसंज्ञेत काव्यप्रकाशः गुणामरे  
तु गुणामृत व्यङ्ग्यता ‘ ( ध्वन्यालोक ) प्रमाण रूप में पड़ी है ।

यहाँ व्यङ्ग्यता के केश न होने का अतिप्राय है उसका वाक्यार्थ  
से अधिक चमत्कार बनक न होना । जैसा कि यहाँ ‘हाथ में नयी-नयी बकुल  
झंझरी को छेनै बाछे ग्राम के उस तराणा को देखती हुई इस तराणी की बदन  
कांति रह-रह कर लान होती बा रही है । यहाँ पर वह व्यङ्ग्यता  
अर्थात् ककुल-निकुल में छिड़ने का अपने आप संकेत देकर भी वह वहाँ नहीं  
गयी है बरहय किन्तु गीता रूप से है क्योंकि इसकी अपेक्षा जो वाक्यार्थ  
है -- अर्थात् पुलक्याया का रह-रह कर लान होना वही अधिक सुन्दर  
प्रतीत हो रहा है । वाक्यार्थ मम्मट ने यहाँ मध्यम काव्य का वही उदाहरण  
दिया है बौकि लघु के ‘काव्यालंकार’ में भावालंकार के उदाहरण के रूप  
में उद्धृत है । भावालंकार की परिभाषा लघु ने इस प्रकार दी --

‘यस्य विकारः प्रबन्धप्रतिबन्धेन हेतुना येन ।  
नम्यति तदभिप्रायं तत्प्रतिबन्धं च भावो हो ।’

१- ध्वन्यालोक - ३ । ३७

२- ध्वन्यालोक -

३- भावालंकार - ७ । ३८

मध्यम काव्य में व्यंग्यायी या तो वाच्यायी के समकक्ष होता है या उससे कम चमत्कार वाला होता है। चम्पू ने इसे मध्यम काव्य कहा है इसका उदाहरण है --

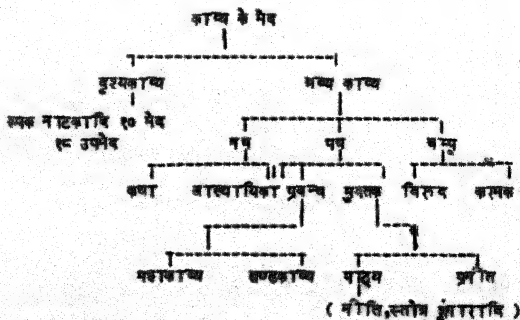
‘ग्राम तत्तुल्यं तत्तुल्यया नवकञ्जुलमञ्जरीनाम्बरम् ।  
पश्यन्त्या पश्यति मुहुर्नितरां मलिनां सुलङ्काया ॥’

यह पद्य रसद्वय के काव्यालंकार में भावालंकार के उदाहरण के रूप में आता है।

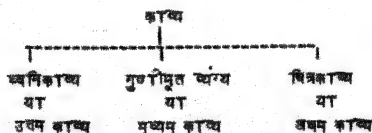
वाक्य से अधिक चमत्कारपूर्ण होने से यह गुणोन्मत्त व्यंग्य नामक मध्यम काव्य भेद है। प्रस्तुत उदाहरण का विस्तृत उल्लेख पुनः में किया जा चुका है।

चित्रकाव्य या जवन काव्य वहाँ कवि का व्यंग्यायी में तात्पर्य न हो और स्पष्ट रूप में व्यंग्यायी की प्रतीति भी न हो रही हो वहाँ चित्रकाव्य होता है। चम्पू के मत में यह जवन काव्य है।

काव्य के भेद को, संक्षिप्त रूप से इस तालि से एक दृष्टि में इस प्रकार देता जा सकता है --



## नव की रमणीयता के आधार पर काव्य का वर्गीकरण



काव्य के भेद में दो मुख्य भेद हैं -- दूरत काव्य और नव काव्य। हमारी चर्चा का विधाय नव काव्य है जिसमें सर्व प्रथम नव, पद्य और मध्य का स्वल्प स्पर्श होता है --

नव :

नव का स्वरूप -

नव शब्द मनु वातु ( नव व्यक्तियों वाचि ) से यत् (य) प्रत्यय करने पर बनता है। यह छन्द प्रवाल पद्य मध्य से मिल्य है। नव काव्य भाषा का वह स्वरूप है, जिसमें पद्य मध्य का परिवर्तन करते हुए भाव, भाषा एवं रस का समुचित परिपाक होता है इसलिए कण्ठी में नव का छापना दिया है --

अपादः पदसन्तानो नवकुर्वन्नात् पद्य मध्य रहित काव्य-विन्यास को नव कहते हैं। यमुना का रस तब 'नव' -- नवात्मक मध्य है। नव उठे कहते हैं जिसे हम स्वभावतः बोलते हैं जिसमें राग नहीं होता जो केवल भाव प्रकाशित करने के लिए स्वभावतः प्रयुक्त होता है। साहित्यवर्णनाकार में नव के छापना तथा भेद वह प्रकार कहे हैं --

नव नान्योन्मिश्रत नवं युक्तं द्वि नान्य च  
नवेककाविकाप्रायं नृणां च बहुविधा ॥

इस छापना में 'नान्योन्मिश्रतं नवम्' यह नव का स्वरूप कल्प है।

मुक्तक, त्वान्वि, उत्कलिकाप्राय और शृणोक्त ये चार उसके भेद हैं । इन चारों भेदों के भी छटाछा उही स्थान पर बताये गये हैं --

‘वाचं समास रहितं कृत्वाभ्युतं परम् । तन्मन्त्रिणं समासाद्यं तुयं  
वाल्मीकिनाम् ॥’

मुक्तक में समास बिल्कुल नहीं रहता, वृत्ति नन्वि में कृन्वोपन्य के कुछ वंश हो, परन्तु उनका क्रम कायम नहीं रह पाता हो, उत्कलिकाप्राय में छन्दे-छन्दे समास किये गए हो और शृणोक्त में समास हों किन्तु कम ।

अपादः पद सन्तानोपमात्प्रायिका कथा ।

वृत्ति तस्य प्रेयो हो तयोरात्प्रायिका किल ॥

गण माना नियत पद पुरीय भाग पाद कहा जाता है । उसके रहित ‘पद-सुबन्तलिङ्-न्तु-पद समुदाय में गण माना नियत पाद नहीं हो, उसको गण कहते हैं ।

अपवद्ध रचना को गण कहते हैं । कृष्णायुर्वेद, ब्राह्मण ग्रन्थ, आरण्यक आदि, वेदान तथा प्राचीन विज्ञान विधायक ग्रन्थ गण में ही हैं । वैदिक काल के बाद श्रेष्ठकाल में गण से पूर्व पद्य का समय जाता है । रामायण, महाभारत और पुराण पद्य रूप में हैं । पद्य बद्ध रचना को स्मरणा कला सरल होता है, गण की रचना की नहीं । अतः श्रेष्ठकाल के प्रारम्भिक काल में गण की साहित्यिक काव्य नहीं माना गया था । इस समय पद्य बद्ध काव्यों को ही काव्य माना गया था । वाल्मीकि पद्यरम्य काव्यों को तत्पिकर मानते थे, अतः उन्होंने गण काव्यों को वापर नहीं दिया । अतः कवियों के लिए पद्य की अपेक्षा गण की रचना करना अधिक कठिन था । गण की सुन्दर रचना के लिए असाधारण कोशिश की आवश्यकता थी । अतएव कहा गया था

कि १--

गद्य कवीनां निरुक्तं यदस्ति ।

अर्थात् गद्य कवियों के लिए कसौटी है । गद्य का स्तर काफी ऊंचा करने के लिए गद्य लेखकों को यह आवश्यक हो गया कि वे गद्य में कुछ विज्ञान बातों को स्थान दें । इसके लिए ठग्ये-ठग्ये समास और विज्ञानार्थों की परम्परा को स्थान दिया गया । इसके परिणाम स्वरूप कवीनों में वाक्य, वाक्यशक्ति से अधिक ठग्ये हो गये हैं । परिणाम यह हुआ कि जोड़ी कथा, अधिक कथन और गतिहीनता का कथाय गद्य की प्रमुख विशेषता हो गयी ।

गद्य काव्य का विकास -

गद्य का प्रारम्भिक रूप हमें वैदिक संहिताओं में मिलता है । यद्यपि गद्य के लिए प्राचीन पाश्चात्तिक शब्द क्रमशः ऋ ( ऋ ) और यजुः ( यजुः ) थे । ऋ की पश्चात्ताव करीब दूर कहा गया है कि विश्व रचना-पद्धति में ऋषि के अनुसार पाद ( चरण ) की व्यवस्था होती है उसे ऋ कहते हैं -

तेषाम्भु यत्राद्यैरेत पाद व्यवस्था अर्थात् पद्यात्मक गद्य ऋ है । अतः पद्यात्मक गद्यों का श्रृङ्ख ( संहिता ) क्रमेण संहिता है । गद्य क्रमेण की क्लृप्त संज्ञित पद्धति पर गेय होती है, तब वे 'छात्र' कही जाती हैं -- गीतिहा रामास्या <sup>२</sup> इन दोनों के विपरीत शब्द विधान से रचित वैदिक मंत्रों को यजुर् कहा जाता है । हेतु यजुः शब्दः अनियताकाराव-सानो यजुः और 'गद्यात्मकी यजुः' पश्चात्तावों के अनुसार यजुः । में

१- संस्कृत साहित्य का इतिहास - बरनाचाल १७ । १९५

२- पूर्वमीमांसा - २ - १ - ३५

३- पूर्वमीमांसा - २ - १ - ३६

४- पूर्वमीमांसा - ३ - १ - ३७

अक्षरों का व्यवहार सम्बन्धी कोई नियम नहीं होता है। दूसरे शब्दों में एक वाक्य या वरुण में जाने वाले शब्दों की सीमा सम्बन्धी बन्धन से मुक्त रहता-पद्धति को यजुष् कह्य जाता है। इसी का दूसरा नाम 'गण' है। 'अज्यते वेति यजुः' 'युत्पदि के अनुसार यजुष्' नामक वैदिक गण का उपयोग वेद मन्त्रों की विनियोगादि-परक व्याख्याओं में प्राप्त होता है।

वैदिक गण का प्राचीनतम रूप हमें जुह्वं यजुर्वेद तथा कृष्णयजुर्वेद की तैत्तिरीय, आठक और मेत्राकणी संहिताओं में मिलता है। अथर्ववेद में भी गणां प्रचुर मात्रा में मिलता है। तत्परचात् समस्त ब्राह्मण ग्रन्थ प्रायः गणात्मक हैं। इनमें गणात्मक वंश के लिए विशेष उल्लेखनीय - अथर्व, ऐतरेय, तैत्तिरीय और गोपथ ब्राह्मण हैं। इनमें वैदिक मन्त्रों की विस्तृत व्याख्या, यज्ञादि परक विनियोग, प्राचीन ज्ञास्वान और कर्मकाण्ड-परक विधि वर्णित हैं। ब्राह्मण ग्रन्थों के परचात् शास्त्रिकों और उपनिषद्वादी में भी वैदिक गण प्राप्त होता है। वैदिक गण की मुख्य विशेषता यह है कि इनमें सरलता, स्वाभाविकता, प्रवाहसहिता, रोचकता एवं संवादात्मकता है। इसमें सरल भावों की साधारण बोलचाल की भाषा में व्यक्त किया गया है। इन गण के अतिरिक्त अन्य वैदिक गण अथ, वे, इ, नु, वाय, यजु, इति आदि निपातों का प्रयोग वाक्यालंकार के लिए किया गया है। वैदिक गण ठोक्क व्याकरण के नियमों से मुक्त है, अतः वाच्य प्रयोग पर्याप्त मिलते हैं। ऐसे प्रयोग क्रमशः न्यून होते गये हैं।

वैदिक साहित्य से सम्बन्ध प्राप्त सात्व-ग्रन्थ, चारों प्रकार के अथर्व ग्रन्थ- आठक, गृह्यसूत्र, कर्म-सूत्र और जुह्वसूत्र तथा निरुक्त गणात्मक सूत्र पद्धति में मिले गये हैं।

### पौराणिक नव -

पुराणों का अधिकतम मान पंचम है। परन्तु महाभारत, विष्णुपुराण और भागवतपुराण आदि में यत्र तत्र नव भी उपलब्ध होता है। इस पौराणिक नव की वैदिक और लौकिक नव के बीच की कड़ी कहा जा सकता है। वैदिक नव के समान इसमें भी छवु बन्धों का प्रयोग किया गया है, जाँचा प्रयोग मिलते हैं और भाषा का स्वाभाविक प्रवाह भी मिलता है। दूसरी ओर इसमें लौकिक संस्कृत के ललित नव के समान प्रासादिकता अलंकारिता और प्रौढ़ता भी पर्याप्त मात्रा में मिलती है।

### शास्त्रीय नव - २

वैदिक सूत्र ग्रन्थों की परम्परा में ही शास्त्रीय नव का विकास हुआ है। यह नव गम्भीर मन, चिन्तन और विश्लेषण से सम्बद्ध था। भारतीय ऋग्वेदों अर्थात् न्यायवैशेषिक, सांख्य-योग तथा मीमांसा-वेदान्त इन्हीं पद्धति पर विकसित हुए। संस्कृत संस्कृत व्याकरण भी इसी सूत्र शैली में विकसित हुआ जिसका राम उत्कल पाणिनि की अष्टाध्यायी में चलने को मिलता है। जिसमें अव्ययों का व्यवहार भी पुनः बन्धोत्पन्न के कारण माना गया है। इन सूत्र ग्रन्थों की कुबोधता को दूर करने के लिए विविध माध्यम ग्रन्थों को रचना हुई। इन माध्यम ग्रन्थों में वाचक-प्रणीत मिश्रण, व्यस्त पट्ट कृत न्यायव्यंशरी, हार स्वाधीकृत मीमांसाभाष्य, हंकराचार्य कृत शारीरिक भाष्य बहुत लोकप्रिय हुए। इन माध्यम ग्रन्थों की सरलता और सरलता ही इनकी लोकप्रियता का कारण रहा है।

भाषा की सरलता और प्रभाव गुण के कारण पतञ्जलि-कृत व्याकरण महाभाष्य अत्यन्त लोकप्रिय हुआ। पतञ्जलि की भाषा परकाशीन

१- संस्कृत साहित्य का {  
इतिहास से उपजुत { - डा० कपिलदेव द्विवेदी आचार्य, ७-४५८



साध्यकारों के लिए आवेष्ट हो गयी। व्याकरण जैसे नीरस विषय को सरस बना देना पतञ्जलि का ही समस्कार था।

वैयक ग्रन्थों के कुछ अंश, ललकार-शास्त्र और कोटित्य का अध्यात्मन भी शास्त्रीय नम के उदाहरण हैं।

### साहित्यिक नम

#### १- काव्यान्त, काव्यायिका :

वैयक काष्ठ से नम साहित्य की भी परम्परा अविविधन रूप से चल रही थी, वह काव्यान्त ( ३५० ई० पु० ) के समय तक पर्याप्त समृद्ध हो चुकी थी। काव्यान्त से पूर्व नम-साहित्य की दो मानों में विभक्त किया गया था -- (क) काव्यान्त काव्यनिक कथा, (ख) काव्यायिका - व्यक्ति-मुक्त या ऐतिहासिक कथा। काव्यान्त ने इन दोनों में दोनों का उल्लेख किया है --

वातिक -- 'काव्यान्ताव्यायिकेतिहासपुराणेभ्यश्च' काव्यान्त का ही दूसरा नाम वरुणि माना जाता है। मोष ( १००५-१०५५ ई० ) ने अपने मुद्र-नारप्रकाश में वरुणि के एक काव्यायिका ग्रन्थ 'वात्मती' के एक नम उद्धृत किया है। इसके विषय में अन्य विवरण अप्राप्य हैं।

#### २- वाक्वचन वाक् :

वाक्वचन के मुख 'वक्वित्य कृते ग्रन्थे' ( ४-३-८७ ) पर काव्यान्त ने 'कुवाव्यायिकाभ्यो वक्वित्य' वातिक लिखा है। विसृष्ट है कि काव्यान्त को अपने से पूर्ववर्ती अन्य काव्यायिका ग्रन्थों का पत्रिय

१- कष्टाव्यायी - वाक्वचन - ( ४-३-८० )

था। पतञ्जलि ने 'वात्स्यायिका' ग्रन्थ की व्याख्या करते हुए तीन वात्स्यायिका ग्रन्थों के नाम दिये हैं -- १- वाचस्पतया, २- पुष्पकोशरा, ३- मैत्रेयी। ये वात्स्यायिका ग्रन्थ कात्यायन से भी पूर्ववर्ती हैं या केवल पतञ्जलि से ही, यह निर्णय करना सम्भव नहीं है। इतना स्पष्ट है कि कात्यायन और पतञ्जलि से पहले वात्स्यायिका ग्रन्थ अपने प्रोटो रूप में जा चुके थे।

### ३- जुलुक कथा :

बदरत्ना ( ११५० ई० ) कृत 'सृजित मुक्तावली' में जुलुक-कथा के उल्लेख के रूप में राक्षस और शौमिक का उल्लेख है। यह दो ठेकनों की संयुक्त कृति है, जतः इसे अक्षेपारीश्वरोपम बताया गया है। यह शौमिक सम्भवतः कही महाकवि हैं, जिनका उल्लेख काकियास ने 'माठविकाग्निमित्र' की प्रस्तावना में सीमित नाम से बहुत आदरपूर्वक किया है।

### ४- बुद्धकथा :

बाण ने कभी चरित की मुद्रिका में महाकवि गुणाधर ( ७८० ई० ) कृत बुद्धकथा का उल्लेख किया है और इसे आश्चर्यजनक रक्ता बताया है। परवर्ती कथा साहित्य के लिए यह आकार ग्रन्थ रहा है। यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता कि पुरा ग्रन्थ मध-मद ही था या मध-मद।

### ५- तरङ्ग-मयती वादि :

बालमुन्य राजाजी ( २६ ई० पूर्व से १६६ ई० ) के निरीक्षण में कुछ मध रचनाएं हुईं। इनमें श्रीपाठिकृत 'तरंगमती' और अज्ञात ठेकनों द्वारा रचित 'मौवली' और 'हातकणीहण' 'वात्स्यायिका' ग्रन्थों के नाम प्राप्त होते हैं। कन्यास की 'तिलकमंजरी' तथा अमिनन्द के 'राजचरित' में श्रीपाठिकृत कृत 'तरंगमती' की प्रशंसा की गयी है। मौव

के मूढ-गार प्रकाश में 'मोवती' और 'लक्षणविहरण' की प्रशंसा मिलती है।  
 वण्डी ने भी मोवती का संकेत किया है। बरहणा-कृत 'मुक्ति-मुक्तावली'  
 में कुल्लेसर वर्मा रचित 'बाइबलीमंजरी' नामक व्याख्या तथा होला  
 मट्टारिका द्वारा पांचाङ्गी रीति में लिखित गद्य-कृति का उल्लेख मिलता है।  
 बाणा ने हर्षचरित की मुद्रिका में मट्टार हरिचन्द्र के गद्य को सर्वोत्कृष्ट माना  
 है। कुछ विद्वान इस गद्य बन्ध का नाम 'मालती' मानते हैं। राजा मोघ  
 कृत एक अन्य मूलक कथा का भी उल्लेख मिलता है। इसका दूसरा नाम  
 'कथाशिका' भी है।

#### ६- गिरिनार का शिलालेख और समुद्रमुत्त प्रशस्ति :

महाशत्रुप राष्ट्रवाक्य ( १५० ई० ) के गिरिनार के शिलालेख के  
 गद्य में छन्दे समाजों और अनुप्रास बाधि अङ्कारों का प्रचुर मात्रा में प्रयोग  
 मिलता है। इसमें राष्ट्रवाक्य 'स्फुट-उग्र-मधुर-विश्व-कान्त' शब्दसमूहोद्गारा-  
 लङ्कृत-गद्य-बन्ध के लेखन में निपुण बताया गया है। प्रधान-स्तम्भ पर लिखित  
 हरिभोग्य ( ३४५ ई० के लगभग -कृत समुद्रमुत्त प्रशस्ति लगभग ३५ पंक्तियों में  
 एक ही समस्त-वाक्य में लिखी गयी है। यह प्रशस्ति बाणा की समाप्त-बहुल  
 शैली का पूर्व-रूप मानी जा सकती है।

#### ७- दक्षुमार चरित, वासवदत्ता, कादम्बरी बाधि

संस्कृत गद्य काव्य का गिरिनार हुआ रूप हमें वण्डी के दक्षुमारचरित से  
 मिलना प्रारम्भ होता है। सुबन्धु-कृत वासवदत्ता अलङ्कृत एवं श्लेषा प्रधान  
 शैली का परिचायक है। बाणा कृत हर्षचरित और कादम्बरी गद्य शैली के  
 सर्वोत्कृष्ट रूप हैं।

#### ८- परवती गद्य -

परवती गद्यकाव्यों में प्रमुख ये हैं — कपाळ (१००० ई०)  
 कृत लिखक मंजरी, वादमिश्रि ( १००० ई० ) कृत गद्यचिन्तामणि, वाक्य  
 मट्ट बाणा ( १५०० ई० ) कृत वैष्णुपाठचरित, वाग्विकादय व्यास कृत

‘शिवराज’ विजय, विश्वेश्वर पाण्डेय कृत मंजारी मंजरी, कृष्णकिस, मट्टा-  
चायी कृत निबन्ध का संग्रह ‘प्रबन्धमंजरी’ पण्डिता रामा राव कृत कथा-  
मुक्तावली जावि तथा डा० रामहरण त्रिपाठी कृत कौमुदीकथाकलोलिनी ।

### कथा और काव्यायिका

संस्कृत के नव काव्य के दो मुख्य भेद माने गये हैं -- (१) कथा,  
(२) काव्यायिका । कथा और काव्यायिका नामक दो भेदों की सर्वप्रथम  
वर्गी अग्निपुराण में मिलती है । तत्पश्चात् इसका विवेचन लघुट्ट के  
‘काव्यालंकार’ ( १, २५ से २६ ), षण्ढी के काव्यादत्त ( १, २३ से २८ ),  
विश्वनाथ के साहित्य दर्पण ( ६, ३३२ से ३३६ ) और बबरकोठ में हुआ है।  
इनमें कथा और काव्यायिका में दो अन्तर वर्णित है, उसका सारांश निम्न-  
लिखित है --

<u>कथा</u>	<u>काव्यायिका</u>
१- कथा कवि-कल्पित होती है । कुछ सत्यांश भी होता है ।	१- यह ऐतिहासिक घटना पर निर्भर होती है ।
२- कथा का वक्ता नायक स्वयं होता है या अन्य कोई ।	२- नायक स्वयं वक्ता होता है । यह काव्यकथा के रूप में होती है । ( लघुट्ट नायक का ही वक्ता होना आवश्यक नहीं मानते । )
३- इसमें उच्छ्वास बैसा कोई विमान नहीं होता ।	३- इसका विमान उच्छ्वासों में होता है ।
४- कथा में वक्ता और श्रवण वक्ता हृत्कों का प्रयोग नहीं होता ।	४- इसमें वक्ता और श्रवणक वक्ताओं के द्वारा नावी घटनाओं की

( साहित्यवर्षा के अनुसार कहीं-  
कहीं पर इन छन्दों का तथा  
वायों का प्रयोग होता है )

सुचना दी जाती है ।

- |    |  |    |                                   |
|----|--|----|-----------------------------------|
| ५- | भाषा संस्कृत या प्राकृत आदि ।                            | ५- | भाषा केवल संस्कृत ।               |
| ६- | रचना केवल पद्य में ।                                     | ६- | कहीं-कहीं पद्य भी दिये जाते हैं । |
| ७- | स्वचरित-कौटनादि नहीं ।                                   | ७- | स्वचरित तथा अन्य कवि व चरित कौन । |
| ८- | कुछ सांकेतिक शब्दों (catch words ) का प्रयोग होता है ।   | ८- | इसमें ऐसा नहीं होता ।             |
| ९- | कन्याहरण, कन्यादान, संग्राम, विप्रलय तथा प्राकृतिक कौन । | ९- | इसमें ऐसा नहीं होता ।             |

पद्य -

पद्य का उदाहरण कहा है -- 'छन्दोबद्ध पद्यं पद्यम्' अर्थात् जिसके पद्य छन्दोबद्ध होते हैं उसे पद्य कहते हैं । इन्में अनेक प्रकार के होते हैं --  
माहिनी क्षितिगणी वसन्ततिथिका आदि । यह पद्य प्रायः चार चरणों का होता है इसलिए आचार्य कण्डी ने 'पद्य चतुष्पदी' कहा है । चतुस्तुतः पद्य के चरणों की संख्या नियत नहीं होती, विरहविदित नायकी हीन ही चरणों का है, इतना ही नहीं 'चाट पवी' नामक गुरु भी प्रसिद्ध है, अतः चतुष्पदी पद्य उपलक्षण मानना बाहिर । पद्य के दो प्रकार होते हैं -- गुरु एवं आति ।

अकार संख्यात वर्णों को वृत्त तथा मात्रा संख्यात वर्णों को जाति कहते हैं।  
उदाहरण के लिए अकारा आदि वृत्त हैं और आयाँ आदि जाति हैं।

वृत्तों के भी समय, अर्थात् विधायक जाति भेद कहे गये हैं। समस्त  
वैदिक अकारा, अर्थात्-प्रतिपत्ताया, विधायक - वेतालिय।

पद्य शब्द की निष्पत्ति पद्य है यत् प्रत्यय लगने पर हुई है।  
पाणिनीय यातु पाठ में पद्य यातु दिवाक्षिणा तथा दुराक्षिणा दोनों  
स्थलों में पठित है और दोनों ही स्थलों पर इसका अर्थ 'गति' किया गया  
है।

पद्य अनुष्टुप इन्द्र को भी कहते हैं --

पं चमं छन्दु सर्वत्र सप्तमं त्रितुल्योः

भाष्ये गुरु विधानादिस्तत्पद्य लक्षणम्

पद्य को ही श्लोक भी कहा जाता है। इस प्रकार पद्य, श्लोक  
और अनुष्टुप पर्यायवाची हैं।

संस्कृत हिन्दी कोश के अनुसार --

(1) (विशेषण) ( पद्य + यत् ) पद्य या पंक्तियों वाला-यः

(11) यत् ( कार वर्णों से युक्त ) श्लोक, कविता

मदीयपरत्त्वानां मूलोपाया मया कृता-

पद्यं अनुष्टुपदी तस्य वृत्तं जातिरिति विधा

मानक हिन्दी कोश के अनुसार -

पद्य - जो पदों अर्थात् काव्य के रूप में हो।

पुच्छि - पद्य अर्थात् पद्या, मात्रा आदि के नियमों के अनुसार होने वाली  
साहित्यिक रचना, इन्दीय रचना। काव्य

हिन्दी शब्द सागर के अनुसार -

पद्य - पंक्ति के नियमों के अनुसार नियमित, मात्रा वा वर्ण का बार  
बराबर वाला छन्द । कविता । गद्य का उल्टा ।

पद्य के भेद :

(१) मुक्तक - जिसके पद्य अपने आप में अन्य किसी पद्य की आकांक्षा से  
स्वतन्त्र मुक्त हुआ करते हैं ।

(२) द्वयक - जिसमें दो पद्यों की रचना सम्बन्धित मानी जाती है ।

(३) सदानितक - जिसकी रचना तीन पद्यों में पूर्ण हो जाती है ।

(४) चत्वारक - जिसकी रचना चार पद्यों में पूर्ण हो जाती है ।

(५) पञ्चक - जिसमें पांच पद्यों का एक जुट दिखाई देता है ।

बम्बू शब्द की उत्पत्ति :

बम्बू की परिभाषा :-

बम्बू शब्द दुराक्षिण की मत्स्यिक बधि ( बम्बू )  
बाहु से औष्ठाधिक उन् प्रत्यय करने पर और ऊह- आवेश करने पर बनता  
है । 'बम्बूवति' अर्थात् सर्वत्र बम्बूवति प्रबोधवति गद्य पद्य इति बम्बूः, अर्थात्  
जिस रचना में गद्य और पद्य का समान भाव से तथा उपयोगपूर्वक प्रयोग किया

१- संस्कृत हिन्दी कोश -

२- मानक हिन्दी कोश - सम्पादक- रामचन्द्र बम्बू, ५० ई० १२०  
संस्करण

३- हिन्दी शब्द सागर - ५० बम्पादक-श्यामसुन्दराय, ५० ई० १९०८  
छठा भाग काशी गान्धी प्रकाशनी बना

जाता है उसे चम्पू कहते हैं । हरिदास मट्टाचार्या ने चम्पू शब्द की व्याख्या इस प्रकार की है :-- चम्पुकृत्य पुनाति, सङ्कथयान्, चित्स्थीकृत्य प्रसादयति, इति चम्पूः । इसके अनुसार चम्पू में शब्द चम्पकार और अर्थ-प्रसाद गुण होना चाहिए । चम्पू में कथानात्मक अंश के लिए गद्य का प्रयोग होता है और अर्थ गौरव वाले अंशों के लिए पद्य का प्रयोग किया जाता है । आचार्य विश्वनाथ ने साहित्यदर्पण में गद्य और पद्य मिलित रचना को चम्पू कहा है --

गद्यपद्यमयं काव्यं चम्पूरित्यभिधीयते ।<sup>१</sup>

मीमं ने रामायण में चम्पू को विवेचनता बताते हैं कि उसमें पद्य के समिका से गद्य उसी प्रकार आच्छादक ही जाता है, जिस प्रकार वाच के मिश्रण से मान ।

गद्यानुबन्धस-मिश्रित-पद्य-श्रुतिः, इवा हि वाच- क्लया कलितेव गीतिः ।<sup>२</sup>  
तस्माद् यथातु कविमार्गिभिरां सुखाय, चम्पू-प्रबन्धरचनां रचना मदीया ॥

चम्पू -

संस्कृत साहित्य में पद्य काव्य और गद्य काव्य के अतिरिक्त चम्पू-नाम्ना अभिहित काव्य का विपुल साहित्य है । यह साहित्य अपने साहित्यिक सौन्दर्य, मधुर विन्यास तथा रसप्रेक्षणता की दृष्टि से अन्य साहित्य से किसी मात्रा में न्यून नहीं है । 'चम्पू' काव्य का सर्वप्रथम उदाहरण कण्ठी ने निदिष्ट किया है --

गद्यपद्ययो काविद् चम्पूरित्यभि विधते ।<sup>३</sup>

१- साहित्यदर्पण - आचार्य विश्वनाथ, ६-३३६

२- रामायण चम्पू - मीमं, ३  
वाल्मीकि

३- संस्कृत साहित्य का इतिहास से उद्धृत - आचार्य कलदेव उपाध्याय,  
पृ० सं० ४१२ ।



इस लक्षणा वाक्य के 'कावित्' तथा 'विषये' पद संकेत करते हैं कि चम्पूकाव्य की सत्ता तो उस काल में अवश्य थी, परन्तु कण्ठी की उसका विशद ज्ञान न था। केवल श्रवण मात्र परिचय था। गद्य तथा पद्य का मिश्रण चम्पू का बीजातु था - इस विधाय में वे आश्वस्त थे और हेमचन्द्र, वाग्भट, विश्वनाथ कविराज आदि आचार्यों ने इस विधाय में एक मत थे। गद्यकाव्य तब के गौरव तथा कर्मान की दृष्टि से महत्त्व रखता है, तो पद्य काव्य अपनी हृन्दीबद्धता से वयमान देयता और लय सम्पत्ति से समृद्ध होता है। इन दोनों का मिश्रण वस्तुतः एक नूतन बनकार का अनुत्तम कर्मायता का सर्वन करता है और इसीलिए चम्पू काव्य की रचना की और रचित कर्मा की दृष्टि कालान्तर में स्वतः बाहुल्य हुई।

बीचनर चम्पू के रचयिता हरिश्चन्द्र चम्पू की बाल्य तथा तालुष्य से सम्पन्न किशोरी कन्या के समान अधिक रसोत्पादक कर्माकार करते हैं। रामावर्ण चम्पू के रचयिता मोहराज गद्य समन्वित पद्य सुक्ति की बाध से युक्त गायन के समान हृदयाकर्षक मानते हैं। चम्पू की विश्वकुणा दक्षिण (११४) के प्रेता केष्टावरी (१७ वीं शती) मधुप्राया के संयोग के तुल्य मधुम, तत्कुणादह (११४) के रचयिता कण्ठाचार्य (१६७५-१७२५) पद्मराममणि के साथ गुम्फित पुक्ताभाठा के समस्त आकर्षक कुमारतम्य चम्पू के लेखक हारपी की द्वितीय (१८००-१८२२) बुधा तथा पद्य के संयोग के समान हृदयाकर्षक, गोपाल चम्पू के प्रेता मोहराज (१६ वीं शती का मध्य) चम्पू काव्य के विहार की बल विहार के समान आनन्द प्रद तथा बाल पागल चम्पू के कर्ता पद्मराज गद्य-पद्य मिश्रित चम्पू की कोमल क्लिष्ट कलित लुब्धी भाठा के समस्त मनमोहक मानते हैं। फलतः चम्पू के रचयिताओं की दृष्टि में चम्पू एक विश्वलक्षणा आनन्द की दृष्टि करता है जो न गद्य काव्य नन्द है और जो न पद्य काव्य के द्वारा उपजाय है।

मानव हृदय की रामात्मिका बुद्धि के प्रबोधक नाव हृन्दी के माध्यम द्वारा बड़ी सुचारुता से प्रस्तुत शिखे बाते हैं, तो वाक्य वस्तुओं के चित्रण में

गद्य का माध्यम अपनी विशिष्ट समझता दिखाता है। फलतः गद्य-पद्य के मिश्रित रूप का एकत्र विन्यास अवश्यमेव रुचिर तथा सुव्यापक होता है— इस तथ्य में सन्देह के लिए रचनात्रयी स्थान नहीं है।

बम्बू काव्य गद्य काव्य का ही प्रकारान्तर है उपसृष्टि है। इसलिए इसके उदय का काल गद्य काव्य के पुष्पों युग से परचाइवती है। दक्षम ज्ञाती से प्राचीन किसी बम्बू की जमी तक उपलब्धि नहीं हुई है। परन्तु गद्य-पद्य की मिश्रित शैली का प्रयोग नितान्त प्राचीन है।

ऐतिहासिक दृष्टि से हम कह सकते हैं कि दक्षम ज्ञाती से पूर्व तक बम्बू काव्य अपने साहित्यिक रूप में साहित्य के बराल पर अवतीर्ण नहीं हो सका था और केवल उत्कीर्ण शिवा लेखों की प्रशस्तियों तक ही सीमित था। उत्तम ज्ञाती से पण्डो से पूर्व बम्बू काव्य का उदय तो हो चुका था, परन्तु वह लोकप्रिय काव्य के रूप में प्रतिष्ठित होने का गौरव नहीं पा सका था। दक्षम ज्ञाती के वारम्भ में बम्बू काव्य पाश्चात्त ही गौड से मिलकर साहित्य के किन्ने बराल पर जा बमका और तब से ए. सी. ज्ञाती तक साहित्य के एक बमत्कारी विधा के रूप में समावृत्त होता जाया है।

सबसे प्राचीन बम्बू काव्य नलबम्बू है। इसका दूसरा नाम दम्यन्ती कहा है। इसके लेखक विविध मट्ट हैं। इस बम्बू में सात उच्छ्वास हैं जिसमें नल-दम्यन्ती की कथा वर्णित है। प्रत्येक उच्छ्वास के अन्तिम श्लोक में हरणसारोव इव्य है। लेखक ने न्याय, वैशेषिक आदि दशों से भी उदाहरण लिये हैं। प्रारम्भिक श्लोकों में व्याघ्र, बाघ और गुणाद्वय का उल्लेख है। इस ग्रन्थ की शैली क्लिष्ट है। विविध मट्ट ने एक और बम्बू ग्रन्थ महालसाबम्बू लिखा है। इनका समय दसवीं शताब्दी का प्रथम ही मानना चाहिए।

एक वेन लेखक हरिश्चन्द्र ने वेन पुनि बीचन्वर के बीचन की लेकर बीचन्वर बम्बू लिखा है।

नेमिदेव के शिष्य सोमदेव ने ६५६ ई० में यज्ञसिल्लक लिखा है । इसमें आठ बारवास है । वह राष्ट्रकूट राजा कृष्ण तुतीय के वासित कवि थे । यह बम्पु यज्ञोपवीतारण भरित नाम से विख्यात है ।

मोक्ष ने रामाक्षणा बम्पु लिखा है । यह सर्वोच्च बम्पुग्रन्थों में से एक है । कर्णार्णों में उष्णकोटि की कल्पना है । उसमें अनुप्रासों और विष को बरबस लीज लेने वाली उपमाओं का प्रयोग किया गया है ।

अमिनव कालिदास ( १०५० ई० ) ने 'मागवत बम्पु' लिखा है । इसमें ६ दशकों में मागवत की कथा है । इसके अतिरिक्त एक द्वात्रिंश सोहृदक में उदयसुन्दरी कथा लिखी है । यह ११वीं शती में जुड़ा था । यह मुख्य गद्य और पद्य में है । इसकी गणना बम्पु ग्रन्थों में की जा सकती है ।

सुरयोत्सव का लेखक सोमेश्वर देव ( १२४० ई० ) बम्पु रीति में लिखे हुए कीर्ति कौमुदी ग्रन्थ का लेखक है । इसमें और एक में मन्त्री वस्तुपाठ का बोधन भरित वर्णित किया है ।

वासुदेव ने ( १४२० ई० ) के छापन बम्पु रीति में गंगावंशानुसरित लिखा है । इसमें कल्लि पर राज्य करने वाले गंगावंश का इतिहास वर्णित है ।

रामानुजाचार्य ने रामानुजबम्पु लिखा है । इसकी शैली बड़ी सुन्दर और सरल है । इस बम्पु में विशिष्टाद्वैत केरान्त के प्रवर्तक रामानुज के जीवन का वर्णन किया है । अनन्त मट्ट ने बारह स्तवकों में भारत बम्पु लिखा है । लेखक पुरुर काव्य के प्रणेता थे ।

विष्णुनगर के राजा बम्पुसराय की बत्नी तिरुक्काव्या में बरवाय्न्विका परिणय बम्पु लिखा है इसमें उसने अपने पति का रामकुमारी बरवाय्न्वा के साथ विवाह का वर्णन किया है इसका समय ( १५५० ई० ) के छापन मानना चाहिए ।

नारायणाय के लेखक नारायण मट्ट ने १६०० ई० में पांचाशी स्कंधवरचम्पु लिखा है, जो अत्यन्त सुन्दर और सरल शैली में है। इसी समय समरपुंगव दीक्षित ने यात्रावन्ध नामक ग्रन्थ लिखा है। मित्रमित्र (१६२० ई०) ने श्री कृष्ण के बाह्य जीवन पर कामम्बकन्द चम्पु लिखा। राधकपाण्डवयादवीय के लेखक विदम्बर (१६०० ई०) ने मागवत की कथा के आधार पर मागवत चम्पु लिखा है। शेषाकृष्णा (१६०० ई०) ने पांच अध्यायों में 'पारिजातहरण' चम्पु लिखा है। इसमें श्री कृष्ण के द्वारा स्कंध से पारिजात छाने का वर्णन है।

नीलकण्ठ दीक्षित (१६५० ई०) ने पांच अध्यायों में नीलकण्ठ विषय चम्पु लिखा है। उसका कथोक्ति लंकार पर पूर्ण अधिकार है और वह भावों की सुमता की बहुत कुशलता के साथ प्रकाशित कर सकता है। राव-बुद्धामणि दीक्षित (१६०० ई०) ने भारत चम्पु लिखा है। चक्रवि (१६५० ई०) ने द्रोपदी परिणय चम्पु लिखा है। केलाध्वरी (१६५० ई०) ने बार चम्पु ग्रन्थ लिखे हैं -- विश्वगुणावलीचम्पु, वरदाम्बुदयचम्पु, उत्तर चम्पु और श्रीनिवास चम्पु। वरदाम्बुदय का दूसरा नाम हस्तिगिरिचम्पु है। श्री निवास चम्पु में यह अध्यायों में तिरुपति समीप तिरुमलाह में विष्णुमान देवता की प्रशंसा वर्णित है। बाणेश्वर ने मित्रचम्पु लिखा है। यह अर्ध ऐतिहासिक काव्य है। इसका समय १८ वीं शताब्दी का उत्तरार्द्ध सम्भवतः बाणेश्वर।

कृष्ण कवि ने मन्दारमालाचम्पु लिखा है। इसका समय अज्ञात है। १६ वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में लंकार के राजा सफाईजी द्वितीय ने कालिदास के कुमारसम्भव के विषय की संक्षिप्त करते हुए कुमार सम्भव चम्पु की रचना की है। सर्वप्रथम कालास में मन्नास नगर और वहाँ के जोधामरों का वर्णन है यह रचना अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है क्योंकि यह १८०० ई० के आस-पास के समय के मन्नास के विभिन्न भागों का विस्तृत ज्ञान प्रस्तुत करती है।

इसमें बहुत से मुहावरे हैं जिसका उद्गम तथिल है । यह अपूर्ण ग्रन्थ है ।

प्रबन्ध -

प्रबन्ध पद्य काव्य का प्रमुख स्वरूप है । प्रबन्ध का अर्थ है जो बन्ध सहित हो अर्थात् जिस काव्य में झुंझला बद्ध रूप में किसी का वर्णन होता है, उसे प्रबन्ध काव्य कहते हैं । बन्ध शब्द किसी कथा की अपेक्षा करता है । अतः इस प्रकार के काव्य में कोई प्रचलित या अप्रचलित या काल्पनिक कथा का वर्णन झुंझलाबद्ध रूप में जाचन्त होता है । प्रबन्ध काव्य में उसको कथाएं वापस में उसी प्रकार सम्बद्ध होती हैं, जिस प्रकार झुंझला की एक-एक कड़ी एक दूसरी को मिलाए रहती हैं । प्रबन्ध काव्य की विशेषता इसी में रहती है कि उसको एक घटना दूसरी घटना से सम्बन्धित हो किसी कथा की बन्धान्व घटनाओं को बिना पूर्वा पर सम्बन्ध के प्रबन्ध में रख देने मात्र से ही कवि का कोश्ल नहीं होता, प्रत्युत वे अपनी क्रमबद्धता में ही प्रबन्ध कहलाने की दायता रखती है । वास्तव यह है कि प्रबन्ध काव्य पूर्वा पर-निरपेक्षा न होकर साफ़ा होता है । एक कड़ी के टूटने पर सम्पूर्ण झुंझला खण्डित हो जाती है, ठीक उसी भाँति एक छोटी सी घटना के झूट जाने पर सम्पूर्ण प्रबन्ध की धारा बिखर जाती है, और उसका रख फनीका पड़ जाता है । प्रत्येक घटना की दूसरी घटना का उच्छ्वस्य लेना अपेक्षित होता है । जब तक दूसरी घटना आकर उसे अपना उच्छ्वस्य नहीं दे देती तब तक कथा का प्रवाह जाने की ओर नहीं बढ़ता । कथा के प्रवाह को अग्रगामी करने के लिए प्रबन्ध में क्रमबद्ध रूप में घटनाएं एक के बाद एक आती ही जाती हैं । प्रबन्ध काव्य को इच्छानुसार कहीं से भी आरम्भ कर देने पर सम्पूर्ण कथा को समझने एवं रसास्वादन करने में कठिनाई होती है, यही कारण है कि उपराट्ट की कथा को पढ़कर बाहे किसी अनिश्चित निष्कर्ष पर मले ही पड़ें बाटें, किन्तु तब तक सम्पूर्ण कथा का पाठ एवं रस नहीं मिल सकता, जब तक हम कथा को आधीपान्त न पढ़ें । वास्तव यह है कि प्रबन्ध काव्य में कोई कथा अवश्य रहती है, और वह वर्णनात्मक अधिक होती है, किन्तु भावार्थक उच्छ्वस्य भी

साथ में रहते हैं। प्रबन्ध के विस्तृत क्षेत्र में कवि के लिए रसपरिपाक का समुचित समय एवं परिस्थितियाँ जाकर उपस्थित होती हैं। बिनाके सहारे वह कर्णनात्मक रूप में भावामिष्यं बना करता है।

प्रबन्धकाव्य विधाय प्रधान होता है। उसकी वह विधाय प्रधानता उसमें कर्णनात्मक तत्त्व को अधिक छा देती है। कवि वस्तु कर्णन निरूपण होकर करता है। उसका निजी व्यक्तित्व स्वतन्त्र रूप में कहीं भी नहीं भङ्गकता, वह जो कुछ भी कहता है कथा के पात्रों द्वारा अथवा कर्णनात्मक ढ़ेहो में कहता है। प्रबन्ध में कवि की दृष्टि संसार की ओर उन्मुख रहती है वह अपनी अमिष्यं बना में उसी बाह्य संसार की बातों को बड़े ही क्रमबद्ध रूप में संबोधित है। घटनाओं के अनुरूप कवि, कथा को कई मार्गों में विभाजित भी कर देता है इस विभाजन को अधिकतर सौ का नाम दिया गया है। प्रबन्ध काव्य में कुछ मेरों में इसकी अवस्थिति अत्यन्त आवश्यक सम्मानी जाती है और उनकी संख्या भी नियत कर दी गयी है जैसे - महाकाव्य जब भी होगा लंबवद् हो होगा और उसमें कम से कम आठ सौ होंगे।

प्रबन्धकाव्य का प्रथम मेघ जिसमें कवि अपना एक जादुई ठेकर जीवन के सम्पूर्ण क्षणों का लंबवद् रूप में वर्णन करता है। इसमें पुन का कोई नवीन सम्बन्ध अवश्य दिया जाता है। इसे महाकाव्य कहा जाता है।

प्रबन्ध काव्य का द्वितीय मेघ वह है जहाँ कवि जीवन के किसी एक सण्ड या संज्ञ को ठेकर उसका क्रमबद्ध रूप में वर्णन करता है, उसे सण्ड काव्य कहते हैं।

महाकाव्य -

भारतीय काव्य चिन्तकों ने महाकाव्य के स्वरूप पर नम्यीर चिन्तन कर अपने लक्षण विवरीरित किये हैं। महाकाव्य के नाम से स्पष्ट संकेत मिलता है कि काव्य के इस क्षे में जीवन का अत्यन्त व्यापक चित्रण, उदात्त मानवीय अनुभूतियों के रूप में प्रकट किया जाता है। संस्कृत के काव्य-

शास्त्रियों में सर्वप्रथम पायस ने महाकाव्य के स्वल्प का निर्धारण इस प्रकार किया है --

‘महाकाव्य सर्ववद होता है । वह महानता का महान प्रकाशक होता है । उसमें निर्दोषा हृदयै जलंकार और सव्यस्तु होने चाहिए । उसमें विचार विमर्श, वृत्त, प्रयाणा, बुद्ध नायक का अभ्युदय ये पांच सन्धियाँ हों । बहुत बृद्ध न हो उत्कर्षा युक्त हो । बहुतों बाधित होने पर भी प्रधानतः अर्थ उपदिष्ट हों । लोक स्मभाव का कठिन और सभी रसों का पुष्क विवर्ण हो । नायक के गुरु, मरु, शास्त्रज्ञान जावि का उत्कर्षा बताकर और किसी के उत्कर्षा के द्वि नायक का वध नहीं करना चाहिए । पायस के बाद कण्ठी ने महाकाव्य के स्वल्प और उसके लक्षणों का विस्तार से विवेचन किया है । कण्ठी ने अनन्तर वानन्द बहैन, मोघ और विरचनाथ ने महाकाव्य के लक्षणों पर प्रकाश डाला है । बाबाय विरचनाथ ने महाकाव्य का दो स्वल्प प्रस्तुत किया, उसमें पूर्वोक्त समस्त बाबायों की मान्यताओं का समाहार किया गया है, वह परिनिष्ठित महाकाव्य का स्वल्प इस प्रकार है --

(१) महाकाव्य सर्ववद होता है किन्तु

(क) लं न छोटे होने चाहिए और न अधिक बड़े ।

(ख) लं बाढ है अधिक होने चाहिए, किन्तु कुछ मरों के अनुसार तोस से अधिक नहीं होने चाहिए ।

‘अष्ट स्मान्तु नूनं विहृत्स्नाञ्च नाकिम्’

(ग) लं के अन्त में भावी कथा की सूचना रहती है ।

(घ) लं के अन्त में हृन्व का परिवर्तन आवश्यक है ।

(ङ०) एक ही लं में कई हृन्व का प्रयोग स्त्री-स्त्री हो सकता है । लं का नामकरण भी होना चाहिए ।

(२) महाकाव्य का एक नायक होता है, उसमें निम्नलिखित गुण होने चाहिए --

(क) भूरावीर, (ख) उच्चकुलोत्पन्न, (ग) वाक्त्रिय, (घ) धीरोदात्त जाति

गुणों से सम्पन्न ।

- (३) रस -- महाकाव्य में ब्रह्म-गार, वीर और शान्त रस में से एक को ( मुख्य ) होना चाहिए । अन्य रस को रूप में होने चाहिए ।
- (४) वृत्त -- महाकाव्य को कथाकतु ऐतिहासिक लोकप्रिय, लोकप्रसिद्ध और सम्बन्धित होनी चाहिए ।
- (५) फल -- धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष में से किसी एक की प्रतिष्ठा आवश्यक है ।
- (६) वस्तु संगठन और नाट्य दृष्टियों और सम्बन्ध-यों की योजना आवश्यक है ।
- (७) संश्लेषण ग्रन्थादि में नमस्क्रिया अथवा वस्तुनिर्देश आवश्यक है ।
- (८) कहीं-कहीं सज्जन प्रशंसा और क्षमिन्ता की आवश्यकता है ।
- (९) प्रकृति कौशल, संख्या, सुवीक्ष्य, वस्तुप्रिय आदि का कौशल तथा जीवन के प्रसंगों की रमणीय योजना होनी चाहिए ।
- (१०) महाकाव्य का नायक कवि, नायक अथवा वस्तु के आधार पर होना चाहिए ।

भारतीय काव्यशास्त्र में महाकाव्य के उपर्युक्त लक्षण स्वीकार किये गये हैं किन्तु इनमें से कुछ तत्त्व ऐसे हैं जो अन्तर्गत और अनिवार्य हैं तथा कुछ नहीं । कुछ ऐसे भी तत्त्व हैं जो महाकाव्य के लिए आवश्यक हैं किन्तु उनका यहाँ स्पष्ट उल्लेख नहीं है । उदाहरण के लिए चरित्र-चित्रण संवाद आदि । अतएव महाकाव्य एक प्रबन्ध रचना है जिसमें जीवन का सामोपार्थक्य चित्रण होता है ।



### सण्डकाव्य -

प्रबन्ध काव्य का दूसरा भेद सण्ड काव्य है<sup>१</sup>। संस्कृत काव्य-शास्त्रियों ग्रन्थों में सण्ड काव्य का व्यापक विवेचन नहीं मिलता है। भामह एवं वण्टी ने सण्ड काव्य का उल्लेख भी नहीं किया है, जबकि महाकाव्य का व्यापक विवेचन किया है। रघुपट ने प्रबन्ध काव्य के दो विभाजन महाकाव्य और लघुकाव्य के नाम से किये हैं। हेमचन्द्र भी सण्डकाव्य का उल्लेख नहीं करते हैं। जाबायें विश्वनाथ पहले व्यक्ति हैं जो सण्ड काव्य का संक्षिप्त उदाहरण प्रस्तुत करते हैं -- एक कथा का निरूपक, पद्यबद्ध, सौम्य ग्रन्थ जिसमें सब सन्धियाँ न भी हों काव्य कहलाता है। काव्य के एक वंश का अनुसरण करने वाला सण्ड काव्य होता है --

काव्यं सौख्यमुत्थितम्<sup>२</sup> ।

स्वाधीन्युक्ताः पदैः सन्धि सामान्यवर्जितम् ।

सण्ड काव्यं महेन्द्रकाव्यस्यैवं देशानुसारि च ॥

इस उदाहरण में 'एक देश' शब्द का प्रयोग किया गया है उससे विश्वनाथ का क्या तात्पर्य है ? उनके वाक्य का अनुमान डा० किष्णदायत के अनुसार इस प्रकार है --

- (१) उसमें बीज के किसी एक पद का चित्रण किया जाता है।
- (२) उसमें महाकाव्य का उदाहरण संकुचित रूप में स्वीकार किया जाता है।
- (३) रूप और वाक्य में सण्डकाव्य, महाकाव्य से छोटा होता है।
- (४) कुछ अन्य विशेषताएँ - प्रभावान्वित, कौशल, प्रवाह आदि।

सण्ड काव्य में कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, संवाद, रत्नाव, उद्देश्य, भाषा, छेड़ी आदि लगभग वही तत्त्व रहते हैं जो महाकाव्य में। किन्तु वाक्य स्वल्प ही भिन्नता के कारण इन तत्त्वों के प्रयोग में अन्तर पड़ जाता है। जहाँ महाकाव्य में वे तत्त्व हूब छिड़-छुकर देखते हैं, वहाँ सण्ड-काव्य में इनका संकीर्ण रहता है। सण्डकाव्य की क्या बीज के किसी एक पक्ष एक परिस्थिति तथा

१- काव्यशास्त्र के सिद्धान्त - डा० राधकिशोर

२- साहित्यदर्पण - ४। ३२८-२९

एक घटना या प्रश्न के ही सम्बन्ध रखती है। इसमें महाकाव्य वैसा कथा विस्तार नहीं होता। न ही अधिक प्रासंगिक कथाओं का बख्कट होता है। छोटे लघु काव्यों में तो प्रासंगिक कथाएं होती ही नहीं। मुख्य कथा में भी बहुत उतार चढ़ाव नहीं होता। कथा सम्बन्धी अन्य बातें, कथा प्रसंगों का मार्मिक चयन, कथा संछेद, व्यवस्थित योजना, उत्प्रेरकता वृद्धि स्वामाश्रितता आदि के गुण होने चाहिए। कथा, इतिहास अथवा कल्पना प्रयुक्त हो सकती है।

लघुकाव्य में पात्र कम होते हैं। उनका चरित्रिक विकास पूरी तरह प्रकट नहीं किया जा सकता फिर भी उनके चरित्रों की सजीव रेखाएं खोपतः प्रकट हो जानी चाहिए। लचीलता, स्वामाश्रितता, मनोवैज्ञानिक संज्ञा आदि चरित्र-विकास के गुण होने ही चाहिए।

इसी प्रकार संवाद में लघु काव्य से काम लिया जाता है। संवाद संक्षिप्त, रोचक, वृत्त, स्वामाश्रित, पात्र, प्रश्न और परिस्थिति के अनुकूल होने चाहिए। 'पंचवटी' के रोचक नाटकीय संवाद ही उसकी सफलता का रहस्य है।

वातावरण और देशकाल के निर्वाह की भी अधिक गुंजाइश लघु-काव्य में नहीं होती। फिर भी वहां तक कम पड़े हुए चरित्रों का समावेश करना चाहिए।

रसभाव विस्तार भी लघुकाव्य में कम हो जाता है। प्रायः एक मुख्य रस विहित होता है फिर भी भावों की विविधता, गहनता और उदात्तता का ध्यान रचना चाहिए।

उद्देश्य, लघु काव्य का भी महान होता है। जीवन के आवर्तों और उत्प्रेरक वृत्तियों के प्रकाश से लघु काव्य प्रेरणा पूर्ण होता है, चाहे महाकाव्य वैसी हीरक-मरिचा विराटता और महानता इसमें न आ पाये फिर भी उदात्त मानवीय संवेदनाओं का लघु काव्य में भी प्रकाश होता है।

सण्डकाव्य की भाषा-शैली में भी कछा लाघव का नियम उसे उत्कृष्टता प्रदान करता है । भाषा के गुण सरलता, समीपता, स्नायवात्मक लक्षकणा प्रवाहात्मक कलात्मकता आदि रचना ही बाहिर । संगीत माधुर्य और भावानुकूल हृन्द विधान होना बाहिर ।

केवल संस्कृत ही नहीं हिन्दी में भी पंचवटी, जयप्रथम, सिद्धराज, यशोधरा, विष्णुप्रिया आदि कई सफळ सण्डकाव्यों की रचना करके देखि-शरण मुक्त ने हिन्दी में सण्डकाव्य का आदर्श स्वल्प प्रस्तुत किया है ।

### मुक्तक -

‘मुक्त’ शब्द में ‘कृ’ प्रत्यय छाने से मुक्तक शब्द बना है । इसका अर्थ है वह जो पूर्वा पर सम्बन्धों से मुक्त अर्थात् स्वतन्त्र अथवा स्वतः पूर्ण हो । प्रबन्धहीन स्फुट पद्य ( कभी-कभी गद्य ) रचना को मुक्तक कहा जाता है । विचार और रूप के आधार पर इसके अनेक पैदा हुए हैं । मुक्तकों का विभाजन कुछ आधुनिक विद्वानों के द्वारा इस प्रकार है --

### १- संख्यावाचक मुक्तक

यथाऽमुक्तक ( एक श्लोकी ), युग्म ( द्विश्लोकी ), त्रयानितक ( त्रिश्लोकी ), चतुष्पाक ( चतुःश्लोकी ) कुल्ल ( पंचश्लोकी ) अथवा अधिक श्लोक वाला । षट्क, सप्तक, अष्टक बहुत बड़ीसी, बाली, शतक, सवारा ।

### २- कौमाजानित

मातृका, कवक, ककहरा, बारह लड़ी । यथा: जायसी का लहरावट ।

### ३- हन्वाहित

बीपाई, दोहावली, हृत्पद्य, गुण्डलियां, कवितावली, बरबेराभाषणा आदि ।

४- रागाश्रित

सुरसागर, नीतावली, लावली, पद

५- शतु खोर उत्पन्नमुक्तक

फगम, बोली, बारबनासा, चादकतु, मंगल,  
सोहर, बवावे ।

६- धर्माश्रित

श्लोक, मवन, स्तुति, रमणी, साखी, शवध,  
उल्टबांसी ।

७- लोकाश्रित

पहेलियां, कहावत, कहमुकरी

८- साहित्याश्रित-

हृन्द, रस, ध्वनि, नायक-नायिकाभेद के हृन्दोदय  
छटाण और उदाहरण ।

९- फुटकर काव्य

वष्टयाम, हुतकाव्य, सवेष्टकाव्य, नवश्रित संवाद ।

१०- विदेशी रूप

नवुल, तनाइयां, द्विपदी, ननुद्वैतपदी, नीत, प्रलीत,  
होकागीत, सम्बोधन पीत ।

श्री कलदेव उपाध्याय ने मुक्तक के दो भेद किये हैं --

(i) प्रबन्ध मुक्तक -

अनुसंधार ।

ये दो अपने आप में पूर्ण हों । जैसे - भेषवृत्त,

(ii) स्फुट मुक्तक -

जिसमें वाग्ने-पीठि के पदों से सम्बन्ध नहीं होते ।

मुक्तकों का एक विभाजन और है जो इस प्रकार है --

(I) पादय (II) गेय

(I) पादय - घट्टे के छिद ।

(II) गेय - गाने के छिद ।

(III) डा० त्रिगुणायत के अनुसार मुक्तक के तीन का इस प्रकार है --

(I) रीतिकान्य

(II) नीतिकान्य

(III) नीतिमुक्तक

द्वितीय अध्याय

-०-

संगीत के वाद्यार

## संगीत

‘गीत’, वाद्य तथा नृत्य त्रय संगीत मुख्यतः<sup>१</sup> अर्थात् गीत वाद्य और नृत्य ये तीनों मिलकर ‘संगीत’ कहलाते हैं। वास्तव में ये तीनों कलाएं ( गायन, वादन और नृत्य ) एक दूसरे से स्वतन्त्र हैं किन्तु स्वतन्त्र होते हुए भी गान के आधीन वादन तथा वादन के आधीन नर्तन है। प्राचीन काल में तीनों कलाओं का प्रयोग अधिकतमः एक साथ ही हुआ करता था।

‘संगीत’ शब्द ‘गीत’ शब्द में ‘सम्’ उपसर्ग लगाकर बना है। ‘सम्’ यानी ‘सहित’ और ‘गीत’ यानी ‘गान’। ‘गान के सहित’ अर्थात् वंशमृत क्रियाओं ( नृत्य ) और वादन के साथ किया हुआ कार्य ‘संगीत’ कहलाता है।

नृत्य बाधानुगं प्रोक्तं वाद्यं गीतानुवृत्तिः च ।  
वतो गीतं प्रधानत्वाद्वाद्यं वाद्यमिधीयते ॥

अर्थात् गान के आधीन वादन और वादन के आधीन नर्तन है, अर्थात् इन कलाओं में गान को ही प्रधानता दी गई है। इन तीनों का सम्मिलित रूप संगीत कहलाता है। पश्चिमी देशों में संगीत कहने से केवल गायन और वादन ही समझा जाता है, वहां नृत्य कला को संगीत संज्ञा के अन्तर्गत नहीं समाहित किया जाता है। गायन, वादन और नृत्य इन तीनों में अनिष्ट सम्बन्ध रहा है। इतना ही नहीं यह तीनों एक दूसरे के पूरक हैं। गायन, वादन और नृत्य की, वादन, गायन और नृत्य की और नृत्य,

१- संगीत रत्नाकर - शाङ्ख-गदेव ( प्रथम भाग ), प्रथम प्रकरणम्,

पृ० सं० ६, पं० सं० २१।

२- संगीत रत्नाकर

गायन और वादन की सहायता किया करता है। यहां पर नृत्य का विस्तृत बंध लिया गया है। गाते बजाते समय मुद्राकृति बनाना आदि नृत्य के व्यापक बंध में आता है। संगीत रत्नाकर में इसका उल्लेख भी है कि नृत्य वादन के और वादन गायन के वांछित है —

नृत्य वाधानुगं प्रोक्त वाङ्गीतानुवाचितं

अतएव गायन, वादन और नृत्य इन तीनों में गायन सर्वश्रेष्ठ सिद्ध होता है। संगीत के विषय में गहराई से विचार किया जाए तो हम देखते हैं कि संगीत वह छलित कला है जिसमें स्वर और लय के द्वारा हम अपने भावों को प्रकट करते हैं। प्रत्येक कला जैसे वास्तुकला, मूर्तिकला, चित्रकला, काव्यकला एवं संगीत कला सभी में मानव भावनाओं को व्यक्त किया जाता है किन्तु प्रत्येक कला में भावनाओं को व्यक्त करने का माध्यम बहल जाता है। वास्तुकला में अभिव्यक्ति का माध्यम बुना, ईंट, गारा है तो मूर्तिकला में भावनाओं को कठोर पदार्थों में बान ढालकर अभिव्यक्ति दी जाती है। इसी प्रकार चित्रकला के माध्यम हैं — पेन्सिल, कागज, रंग जो मानव के अन्दर उठ रहे भावामिकाओं को रूप देकर स्वीय हो उठते हैं। काव्य कला में रचनाकार की अभिव्यक्ति का माध्यम शब्द है। अपनी कलम से कवि शब्दों के चित्र खींच देता है। शब्दों की सामर्थ्य किससे द्विती है हर भाव का संसार उनकी छलनी के माध्यम से होता है। इसी प्रकार स्वर, लय, ताल के माध्यम से संगीतकार प्रत्येक रस की गृष्टि करता है। गुप्त भावनाओं को तत्काल बाह्य करता है, वह अपने स्वर, लय एवं ताल के माध्यम से नई स्फूर्ति और धैर्य पैदा करता है। इतना ही नहीं वह हरभाव हर रस की गृष्टि करने में सक्षम है। संगीत कला पाँचों छलित कलाओं में श्रेष्ठ कला मानी गई है।

संगीत केवल वानन्दानुमति के लिए नहीं है, यह केवल सीमित



वानन्द, दुःख, पीड़ा, मय, शान्ति या प्रसन्नता को ही नहीं व्यक्त करती बल्कि वह इनके सामान्य और सार्वभौमिक स्वरूप को अभिव्यक्ति देती है। संगीत जगत की वान्तरिक प्रकृति का उद्घाटन करता है। वह अपनी भाषा में गहनतम ज्ञान की अभिव्यक्ति करता है जिसे सहज बुद्धि समझने में असफल रहती है। यह संगीत तत्त्व मीमांसा और दर्शन से उत्पन्न है। इसका प्रोत अचेतन मन है।

संगीत की ध्वनियां मानसिक स्थितियों की भी सूचक होती हैं। साथ ही ये हमारे मनोभावों को भी प्रभावित करती हैं। संगीत हमारी आत्मा में मक्तिमय अनुभूतियां भर देता है। मक्ति भी एक प्रकार का जाके है जो हमारी आत्मा को प्रभावित करता है। बांसुरी बिलता मनोके को व्यक्त कर पाती है उतना बरित्र को नहीं। संगीत की राग-रागिनियां वानन्द प्रद मुक्ति देती हैं। संगीत में एक गति है जो हमारी क्रियाएं भी गत्यात्मक होती हैं दोनों में सादृश्य होने के कारण ही, मात्र ध्वनिमय रागिनियां हमारी आत्मा को प्रभावित कर लेती हैं। वच्चे जन्म से ही संगीत से प्रभावित होते हैं। राग और लय में प्रभावित करने की शक्ति उनकी नियमितता के कारण ही जाती है क्योंकि वस्तुलन में संतुलन, व्यवस्था में व्यवस्था और असामंजस्य में सामंजस्य लाने की जेफता नियमितता या संयम से हम अधिक प्रभावित होते हैं। लय और राग का संयम और सामंजस्य ही हमें प्रभावित करता है। शोभनहावर संगीत को उल्लिखित कलाओं का सरताज मानते हैं उनके अनुसार किसी वस्तु का मानसिक बोध कराने में अन्य कलाएं एक-एक टापा को व्यक्त करती हैं, उसे सम्पूर्ण रूप में व्यक्त नहीं कर पाती। ऐसे गुणों से युक्त विभिन्न प्रकार की विशिष्टता को धारणा किये हुए संगीत के कई तत्व या वाधार हैं जिनके सम्मिलित योग से यह कला अपनी सम्पूर्णता को प्राप्त करती है।

### संगीत के वाधार

समस्त बड़ बेतन एवं प्राणी जगत को विशिष्ट रूप से प्रभावित

करने वाली संगीत के कई तत्व एवं आधार हैं जिनके संयोग से संगीत अपने पूर्ण प्रतिभाशाली रूप में जाब विद्यमान है। संगीत के निम्नलिखित आधार हैं —

नाद

श्रुति

स्वर

ग्राम

मुखना

राग

राग के संयोगी तत्व

लय

ताल

ध्रुवक या टेक

प्रसन्ध

गीत ( संगीत स्वयं साहित्य की दृष्टि में )

नाद

संगीत का आधार नाद है, सभी गीत नादात्मक वहीत नाद पर अवलम्बित हैं, वाद्य नाद उत्पन्नकर्ता होने से प्रकृत है। 'नृत्य' गीत तथा वाद्य के आधार से सम्पादित होता है। अतः यह तीनों कलाएं नादाधीन मानी नहीं हैं।

गीतं नादात्मकं वाद्यं नादव्यक्त्या प्रकृत्यते ।

तद्भयानुगतं नृचं नादाधीनमतस्त्रयम् ॥

१- संगीत रत्नाकर -- द्वितीय फिडोटपतिप्रकरण, प्रथम स्वरागताध्याय,  
श्लोक सं० १ सू० सं० २२

नाभि के ऊपर मुख्य स्थान में ब्रह्मरन्ध्र-स्थित प्राणावायु में एक प्रकार का शब्द होता है, उसी को नाद कहते हैं --

नाभेरुष्वध्वद्विस्थानान्मार्गतः प्राणसंज्ञकः ।

नदति ब्रह्म रन्त्रान्ते तेन नादः प्रकीर्तितः ॥

यह सर्वविदित है कि ब्रह्माण्ड की बराबर वस्तुओं में नाद व्याप्त है, अतएव इस नाद को नाद ब्रह्म की संज्ञा प्रदान की गयी है । मूलभूत नाद ब्रह्मरन्ध्रकार वाक्क है, इसी नाद ब्रह्म से संगीत की उत्पत्ति हुई है ।

### नाद के प्रकार

नाद दो प्रकार के होते हैं :--

(१) आहत नाद

(२) अनाहत नाद

संगीत दक्षिणाकार ने कहा है कि --

आहतोऽनाहतश्चेति द्विधा नादो भिद्यते<sup>१</sup> ।

तथा

नादस्तु सद्विधः प्रोक्तः पूर्वनादस्त्वनाहतः ।

आहतस्तु द्वितीयोऽसौ बाधे बाधात्मकम्वेष्टा ॥

### अनाहत नाद

अनाहत नाद वह होता है जो कानों के छिद्रों पर अंगुली

१- संगीत रत्नाकर

२- संगीत दक्षिणा - प्रथम अध्याय, श्लोक सं० १५, सू० सं० ६

लगाने पर मुनाई देता है, अनाहत नाद बिना किसी आधार के उत्पन्न होता है। यह नाद बिना किसी बाधात बिना किसी रगड़ के स्वतः उत्पन्न होता है। प्राचीन वाद्यायों की कही हुई रीति के अनुसार मुनिब्रन अनाहत नाद की उपासना करते हैं। इस प्रकार यह नाद मुक्तिदायक तो है अपितु रंजक नहीं —

तत्राऽनाहतनादं तु मुनयः समुपासते ।

गुरुपदिष्टमार्गेण मुक्तिदं न तु रंजकम् ॥

संगीत का प्रधान गुण रंजन प्रदान करना है और वह अनाहत नाद से असम्भव है। छयौगी मोक्षा प्राप्त करने के लिए अनाहत नाद की उपासना करते हैं। अतएव अनाहत नाद संगीतोपयोगी नहीं है।

#### वाहत नाद

शास्त्रोक्त संगीत में जिस नाद का विवेचन है, वह वाहत नाद है। बाधात, स्पर्श तथा संघर्ष से अथवा दो वस्तुओं की रगड़ एवं टकराव से अथवा वायु यन्त्रों पर बाधात करने से जो शब्द निर्मित होता है उसे वाहत नाद कहते हैं। नारद संहिता में कहा गया है कि इसी ( वाहत नाद ) से संगीत के स्वरों की उत्पत्ति होती है, अतः पृथ्वी पर ऐसे नाद की सदा वृत्ति बनी रहे।

वाहतस्तु द्वितीयोऽसौ वायेऽबाधातकर्मणा

तेन गीतस्वरोत्पत्तिः स नादो वयंते मुनि ॥<sup>२</sup>

१- संगीत दर्पण - प्रथम अध्याय, श्लोक सं० १६, सू० सं० ६

२- नारद संहिता - संगीत पारिजात में उद्धृत,  
सू० सं० - १७ ।

आहत नाद व्यवहार में रसक बनकर मकमलक भी बन जाता है --

स नाद स्त्वाहतो लोके रसको मकमलकः<sup>१</sup>

इस प्रकार नाद का गृहण ध्वनि से होता है। काव्य शास्त्र वेदाजों ने ध्वनि के बौद्ध सङ्ग्रह में द किये हैं, किन्तु संगीतोपयोगी नाद का सम्बन्ध कुछ ही ध्वनियों से है, सभी पदार्थों से टकराने या संघर्ष से उत्पन्न हुई ध्वनि को संगीतोपयोगी नहीं कहा जा सकता। पत्थर पर गोट करने से, रेलगाड़ी की चक्कड़ों से तथा चक्का की चक्क से जो ध्वनि प्रादुर्गत होती है उसे संगीतोपयोगी नाद की संज्ञा नहीं दी जा सकती है। क्योंकि उस ध्वनि में किसी भी प्रकार का ठहराव एवं माधुर्य नहीं होता है। जिस ध्वनि में ठहराव एवं मधुरता हो तथा जो ध्वनि अकरोन्ध्र को प्रिय लगे उसे ही संगीतोपयोगी नाद कहा जाता है।

नाद के बारे में तीन बातें ध्यान रखने योग्य हैं --

- १- नाद का ऊँचा - नीचापन - Pitch
- २- नाद का बड़ा- बड़ापन - Magnitude
- ३- नाद की बाति अथवा गुण - Timbre

१- नाद का ऊँचा-नीचापन :

नाद की ऊँचाई-निचाई से यह मातृम होता है कि जो आवाज वा रही है वह ऊँची है या नीची। गाते बजाते समय हम यह अनुभव करते हैं कि स से ऊँचा रे, रे से ऊँचा म, ग से ऊँचा म, म से ऊँचा प रहता है। इसी प्रकार जैसे-जैसे हम ऊपर बढ़ते जाते हैं स्वर

१- संगीतवेदा - प्रथम अध्याय, श्लोक सं० १७, सू० सं० १०

उंचा होता जाता है। इसका कारण है कि नाद (स्वर) की उंचाई-निचाई उसकी वान्दोलन संख्या पर आधारित है। जैसे-जैसे नाद उंचा होता जाता है उसकी वान्दोलन संख्या बढ़ती जाती है और जैसे-जैसे नाद नीचा होता जाता है वान्दोलन संख्या घटती जाती है। य की वान्दोलन संख्या न से ज्यादा होगी और स की वान्दोलन संख्या न से कम होगी। क्योंकि स से उंचा न और न से उंचा य है।

## २- नाद का छोटा-बड़ापन :

जो वाद्ययंत्र धीरे से सुनाई दे, उसे 'छोटा नाद' कहेंगे और जो नाद जोर से सुनाई दे उसे 'बड़ा नाद' कहेंगे। संगीतोपयोगी ध्वनि को हम धीरे से बजवा और से उत्पन्न कर सकते हैं। धीरे से उत्पन्न की गई ध्वनि थोड़ी दूर तक और और से उत्पन्न की गई ध्वनि अधिक दूर तक सुनाई देती है। इसका कारण है कि पहले उत्पन्न किया हुआ नाद छोटा और बाद में उत्पन्न किया गया नाद बड़ा। तानपुरे पर सिंचे हुए तार को जब हम धीरे से डेढ़ते हैं तो तार के कम्पन की चौड़ाई कम होती है और नाद छोटा होता है। इसके विपरीत जब हम उसी तार को जोर से डेढ़ते हैं तो तार के कम्पन बजवा वान्दोलन की चौड़ाई अधिक होती है और नाद बड़ा होता है। चाहे कोई मंत्रि स्वर हो उसी स्वर को धीरे से गाने, बजाने पर नाद छोटा तथा जोर से गाने बजाने पर नाद बड़ा होगा।

## ३- नाद की बाति बजवा गुण

नाद की बाति बजवा गुण द्वारा यह ज्ञात होता है कि जो ध्वनि उत्पन्न हो रही है वह किसी मनुष्य की है बजवा वाद्य यन्त्र की। इससे हम नाद प्रकट होने की क्रिया को देखे बिना ही यह बता सकते हैं कि नाद किसी व्यक्ति द्वारा उत्पन्न किया जा रहा है बजवा वाद्य द्वारा। यह एक वैज्ञानिक तथ्य है कि कोई भी नाद अकेला उत्पन्न नहीं होता। उसके साथ-साथ कुछ अन्य नाद अवश्य उत्पन्न होते हैं, लेकिन इन सहायक

नादों को सुनकर उन्हें जल-जल पहचान लेना बहुत ही कठिन है ।

सहायक नादों की संख्या प्रत्येक वाद्य में भिन्न-भिन्न होती है इसीलिए बेले का स्वर सितार से, सितार का सारंगी से तथा सारंगी का तबले से तथा बांसुरी का शारंगी-नियम से स्वर बिल्कुल भिन्न होता है। इसी को नाद की जाति अथवा गुण कहते हैं । इसी के कारण यदि कमरे में बंद करके कई वाद्य बजाए जाएं तो प्रत्येक वाद्य का स्वर जल-जल बिना वाद्य को देखे पहचाना जा सकता है । केवल यह बात वाद्यों पर ही नहीं निर्भर करती बल्कि मनुष्य में भी प्रत्येक व्यक्ति की आवाज दूसरे से भिन्न है हम व्यक्ति को बिना देखे ही पहचान लेते हैं कि कौन सा व्यक्ति बोल रहा है ।

### श्रुति

भारतीय संगीत का अस्तित्व स्कन्धात्र श्रुतियों पर आधारित है । श्रुति शब्द अत्यन्त व्यापक है । वैदिक साहित्य में श्रुति शब्द का अर्थ है वेद । संगीत साहित्य में श्रुति शब्द का अर्थ है सुधमातिसूक्ष्म ध्वनि जो स्पष्ट रूप से सुनाई दे । भारत काल से लेकर अब तक श्रुति के दो अर्थ माने जाते हैं पहला अर्थ है वेद और दूसरा अर्थ है सूक्ष्म ध्वनि । वेद के सन्दर्भ में उच्चारण किया गया श्रुति शब्द वेद का वाचक माना जाता है और संगीत के सन्दर्भ में उच्चारण किया गया श्रुति शब्द सूक्ष्म ध्वनि का वाचक है ।

भारतीय विचार धारा के अनुसार वेद अनादि और अपोलक्ष्य माने जाते हैं । वेदों का अन्त्य सृष्टि रचना के साथ-साथ हुआ है । सृष्टि रचना, अग्नि, जल, वायु, पृथ्वी और आकाश इन पांच तत्वों के मेल से हुई है । इन पांच तत्वों के गुण क्रमशः रूप ( अग्नि ), रस ( जल ), स्पर्श ( पृथ्वी ), गन्ध ( पवन ), तथा शब्द ( आकाश ) हैं । शब्द आकाश का गुण है । यह आकाश की भांति सक्रिय व्याप्त है । यही शब्द वा नाद भारतीय संगीत का मूल आधार है ।

मरतुनि ने सर्वप्रथम 'नाट्यशास्त्र' में नृतियों को जन्म दिया। मरत ने सात स्वरों के सुदमावस्था की खोज की। उन्होंने ही संगीतोफोनी नाव को २२ ( बाईस ) भागों में इस प्रकार विभाजित किया कि वे एक दूसरे से अत्यन्त निकट और दूर होने पर भी स्पष्ट रूप से सुनाई दे सकें। नाव के उन बाइस स्थानों को नृति की संज्ञा दी गयी है। नृति की व्युत्पत्ति इस प्रकार है -- 'नृत्ये इति नृतिः' अर्थात् जो सुनाई दे उसे नृति कहते हैं। आचार्य शाङ्खादेव ने 'संगीत रत्नाकर' में नृति की व्युत्पत्ति इस प्रकार की है --

मकणाच्छ्रुत्यो मताः ?

मतङ्ग नृति ने मुद्रदेशी में नृति शब्द के बारे में इस प्रकार कहा है कि मकणाच्छ्रुत्यो मताः 'मता' प्रत्यय बौद्धमे से नृति शब्द निष्पन्न होता है। शब्द शास्त्र के ज्ञाताओं का ऐसा कथन है। मतङ्ग नृति के ही अनुसार नृतियों के तीन भेद हैं --

'केचिद स्थान प्रयोगात् त्रिविधा नृति प्रति पश्यते' ?

अर्थात् नृतियों के तीन भेद होते हैं :--

- १- मन्त्र स्थानीय नृतियाँ
- २- मध्य स्थानीय नृतियाँ
- ३- तार स्थानीय नृतियाँ

कुछ विद्वान बाईस नृतियाँ कुछ हाइठ स्वप्न कुछ अनन्य नृतियाँ मानते हैं। कोष्ठ आदि विद्वानों ने मन्त्र स्थान, मध्य स्थान और तार स्थान की दृष्टि से कहा है कि नृतियाँ हाइठ प्रकार की होती हैं। स्वप्न

१- संगीत रत्नाकर -

२- मुद्रदेशी -



मतङ्ग पुनि बाईस भुक्तियां ही मानते हैं इनके अतिरिक्त भरत, नारदादि ने भी बाईस भुक्तियों को ही मान्यता दी है ।

पाणिनी ने नादोत्पत्ति के लिए नौ प्रक्रिया बतलाई है उसे ही हम संगीत शास्त्रीय ध्वनि की उत्पत्ति के लिए भी स्वीकार कर सकते हैं । उनके अनुसार वात्मा बुद्धि से युक्त होकर किसी विषय को ग्रहण करने के लिए मन को प्रेरित करती है, मन शरीर में रहने वाली अग्नि को जगाता है और अग्नि वायु को प्रेरित करती है, पुनः वायु मन्त्र से दृश्य में स्वर को उत्पन्न करता है --

वात्मा बुद्ध्या समेत्यनान् मनो युक्तो विष्काया ।

मनः कायाग्निमाहन्ति स प्रेरयति मातस्त्वम् ।

मातस्त स्तूरसि वारम्भन् जनयति स्वरम् ॥

ऊपर लिखित सिद्धान्त केवल स्वर उत्पत्ति का साधन बताता है इसमें केवल मन्त्र ध्वनियों का ही उल्लेख है । दृश्य के भीतर उर्ध्व नाडी में बाईस तिरछी नाड़ियां मानी जाती है जिन पर वायु का आघात होने पर बाईस प्रकार की उच्चतर ध्वनियां उत्पन्न होती हैं । इसी प्रकार कण्ठ में इनके जुने प्राणा की बाईस और ध्वनियां उत्पन्न होती हैं और उनसे भी जुने प्राणा की बाईस ध्वनियां सिर में उत्पन्न होती हैं इन्हीं ध्वनियों को संगीत शास्त्र की भाषा में 'भुक्तियां' कहा जाता है । इन तीनों ध्वनि समूहों को ही क्रमशः मन्त्र मध्य और तार कहा जाता है । इन्हें क्रमशः सूक्ष्म, पुष्ट और अणुष्ट संज्ञा से भी अभिहित किया जाता है । ये ध्वनि समूह शरीर रूपी बीणा में क्रमशः नीचे से ऊपर की ओर जाते हैं । इस प्रकार तीन भेद से हमारे शरीर में हाइल प्रकार की ध्वनियां उत्पन्न हो सकती हैं । भुक्तियां संगीत का मुक्त आधार होती हैं । स्वर की उद्भूति एवं विस्तृत अवस्थाओं को और उनके परस्पर वन्तर को ये भुक्तियां

ही बतलाती हैं । ग्रामों के लिए भी यह भुक्तियां आधार स्वरूपा हैं ।

बाबायों ने भुक्तियों को बाईस भेदों में बांटा है 'स्वर मेल कला निधि' में बाईस भुक्तियों के बारे में विचार करते हुए कहा गया है कि मुख्य स्थान में बाईस प्रकार की मादियां होती हैं उनके सभी नाद स्पष्ट रूप से सुने जा सकते हैं । इनके सुनने के कारण ही इनको भुक्ति कहा जाता है । यही नाद के बाईस भेद हैं --

तस्य द्वाविंशतिर्भेदः भक्त्यातु भुक्तो भवति ।

भुक्त्याभ्यान्तरसंलग्नाः सादृश्यो द्वाविंशतिर्भेदाः १।

भरतमुनि ने भुक्तियों को भी संख्या बाला बताया है --

त्रिकास्त्रिकचतुष्कास्तु त्रैधा भक्ताः स्वराः २

इति तावन्मया प्रोक्ताः सर्वेभ्य भुक्तो भव ॥

स्वरान्तराल तीन प्रकार के माने गये हैं -- चतुः भुक्ति त्रिभुक्ति और द्विभुक्ति इन चार तीन और दो की संख्या को जोड़ने पर भी संख्या होती है । भरत की इस नौ संख्या के आधार पर ही बाबायों हाई-गवेन ने भुक्तियों के बाईस भेद को प्रतिष्ठाित किया है । चाक्य मध्य और पंचम की बार-बार भुक्तियां, तीन-तीन भुक्तियां क्रमशः और धैवत की एवं मंवार और निषाद की दो-दो भुक्तियां मानी गयीं --

चतुरचतुरचतुरधैव चाक्य मध्यम पंचमाः ।

द्वे-द्वे निषादाभ्यान्वारी त्रिभो क्रमशः भवती ॥

१- संगीत विशारद - पृष्ठ सं० ४६

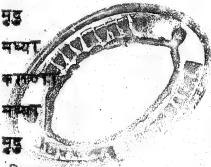
२- मादयज्ञास्त्र -

३-

इस प्रकार सप्तक में बार अत्यन्तर वाले तीन ( अर्थात् १२ )  
तीन अत्यन्तर वाले दो ( अर्थात् ६ ) और दो अत्यन्तर वाले दो स्वरो  
( अर्थात् ४ ) को मिलाकर बाईस अक्षरों होती हैं । इन अक्षरों को पांच  
जातियों में विभक्त किया जाता है । ये जातियाँ हैं -- दीप्ता, आयता,  
कुरुणा, मुहु और मध्या । बाईस अक्षरों और उनकी जातियाँ निम्नलिखित  
हैं --

562006

<u>अक्षर संख्या</u>	<u>अक्षर का नाम</u>	<u>अक्षर की जाति</u>
१.	तोत्रा	दीप्ता
२.	कुमुदती	आयता
३.	सन्ध्या	मुहु
४.	हन्धोवती	मध्या
५.	व्यावती	कुरुणा
६.	रञ्जनी	मध्या
७.	रत्निका	मुहु
८.	रौद्री	दीप्ता
९.	क्रोधा	आयता
१०.	वज्रिका	दीप्ता
११.	प्रसारिणी	आयता
१२.	प्रीति	मुहु
१३.	माध्वी	मध्या
१४.	द्विजि	मुहु
१५.	रक्ता	मध्या
१६.	संक्षीपी	आयता
१७.	वातापिनी	कुरुणा
१८.	मदन्ती	कुरुणा



3774-10  
6257

<u>श्रुति संख्या</u>	<u>श्रुति का नाम</u>	<u>श्रुति की जाति</u>
१६.	रोहिणी	वायता
२०.	रश्मि	मध्या
२१.	उग्रा	दीप्ता
२२.	वायमिणी	मध्या

श्रुति की जातियों के चार भेद इस प्रकार हैं --

(१) दीप्ता के चार भेद हैं :-

- १- तीव्रा
- २- रोह्री
- ३- वक्रिका
- ४- उग्रा

(२) वायता के पांच भेद होते हैं :-

- १- कुमुदती
- २- झोधा
- ३- प्रसारिणी
- ४- संकीर्णिका
- ५- रोहिणी

(३) कलणा के तीन भेद हैं :-

- १- कयावती
- २- बालाफिनी
- ३- मयन्ती

(४) मृदु के चार भेद होते हैं :-

- १- मन्दा
- २- रक्षिका
- ३- प्रीति
- ४- विरति

(५) मध्या के छः भेद हैं :--

- १- हन्दीवती
- २- रचनी
- ३- मार्बनी
- ४- रक्तिका
- ५- रम्या
- ६- दागिणी

ॐ हाईंगदेव ने अपने ग्रन्थ संगीत रत्नाकर में भुति नातियां निश्चित कर दी हैं। उनके मतानुसार भुति नातियों में किसी प्रकार के परिवर्तन की आवश्यकता नहीं, किन्तु ॐ ओंकार नाथ ठाकुर हाईंगदेव के इस मत से सन्मत नहीं हैं। ॐ ओंकार नाथ ठाकुर के अनुसार भुति नातियों का सम्बन्ध उनके उच्चारण से है। जिस भुति का उच्चारण कौमल होता है वह मुडु कहलाती है जिसका उच्चारण दीर्घ होता है वह वायता कहलाती है। जिसका उच्चारण न अधिक उंचा और न अधिक नीचा होता है वह मध्यम कहलाती है, जिसका उच्चारण कम्प के साथ होता है वह कतणा कहलाती है।

ॐ ओंकार नाथ ठाकुर ने अपने ग्रन्थ 'प्रभाव माहृती' में भुति नातियों से उत्पन्न होने वाले रसों का उल्लेख किया है जो इस प्रकार हैं :—

<u>भुति नातियां</u>	<u>विधावस्था</u>	<u>रस</u>
१- मध्या	पूति	हान्त
२- मुडु	विकास	मात्सल्य, दास्य, सख्य
३- वायता	विस्तार	भृङ्ग-गार, दास्य
४- दीप्ता	विक्रय	वीर, वसुद
५- कतणा	दागि	कतणा, रौद्र, वीमलस्य, मयानक

संगीताचार्यों के मतानुसार श्रुतियां उसी प्रकार अनन्त हैं जिस प्रकार वाकाल में ध्वनियां और वायु के कण से उद्वेलित सागर में लहरें अनंत होती हैं किन्तु ऐसी श्रुतियां इतनी सूक्ष्म होती हैं कि वे कानों को स्पष्ट सुनाई नहीं देती और माने बचाने के लिए उपयोगी नहीं होतीं। इसलिए यद्यपि श्रुतियां अनन्त हैं किन्तु वे अनन्त श्रुतियां संगीतोपयोगी न होने से विद्वानों द्वारा ग्रहण नहीं की गई हैं। भारत, शाङ्ख-गदेव आदि ने केवल २२ ( बाईस ) श्रुतियों को ही संगीत के लिए उपयुक्त माना है। हम यह कह सकते हैं कि श्रुतियों का संगीतोपयोगी होना अत्यन्त आवश्यक है। कुछ आधुनिक गन्धकारों ने श्रुति की पूर्ण व्याख्या इस प्रकार की है —

मित्यमीतोपयोगित्कमिज्यैवमप्युत ।

अथेप्रोक्तं उपमितं संगीत श्रुति लक्षणम् ॥

अर्थात् वह संगीतोपयोगी ध्वनि जो एक दूसरे से अलग तथा स्पष्ट पहचानी जा सके उसे श्रुति कहते हैं। 'अलग' तथा 'स्पष्ट' शब्द यहां बहुत महत्वपूर्ण हैं क्योंकि श्रुति का यह गुण है कि वह कानों को स्पष्ट सुनाई पड़ना चाहिए तथा पास की श्रुतियों में इतना अन्तर अवश्य होना चाहिए कि वे एक दूसरे से अलग पहचानी जा सके इसलिए संगीत के विद्वानों का विचार है कि ऐसी ध्वनियां जो एक दूसरे से अलग तथा स्पष्ट कानों को सुनाई दें वह अल्पतः में कुल २२ हो सकती हैं अर्थात् इसे इस प्रकार भी कहा जा सकता है कि मध्य स से तार सां के बीच कुल बाईस श्रुतियां हो सकती हैं।

### स्वर

जो नाद श्रुति उत्पन्न होने के पश्चात् अत्यन्त निरुद्धता है, जो प्रतिध्वनित रूप प्राप्त करके मधुर तथा रंजन करने वाला होता है तथा जिसे किसी अन्य नाद की अफ़ाँ नहीं होती है और जो स्वतः स्वामात्रिक रूप से श्रोताओं के मन को आकर्षित कर ले, उसे स्वर की संज्ञा प्रदान की गई है।

संगीत रत्नाकर में स्वर के विषय में इस प्रकार कहा गया है —

अत्यन्तस्मादीयः स्निग्धोऽनुरणनात्मकः ।  
स्वतोर रंजयति श्रोतृषिं स स्वर उच्यते ॥

अर्थात् वे मधुर ध्वनियां जो बराबर स्थिर रहें तथा जिनकी मगनकार मन को लुभाने वाली हों, स्वर कहलाती हैं ।

फं वहीबल के अनुसार —

रंजयन्ति स्वतः स्वान्तं श्रोतृणामिति ते स्वराः ।<sup>२</sup>

इस प्रकार ध्वनि में निरन्तर मगन या गुनगुनाहट से कोई ध्वनि किसी ऊँचाई पर फुल कर वहाँ स्थापित रहे उसे संगीत के स्वर कहते हैं । स्वरों का परस्पर स्थान विशिष्ट होता है, वे प्रत्येक अपने-अपने स्थान पर निरन्तर बोलते रहते हैं, तथा सुनने में रंजक और मधुर प्रतीत होते हैं ।

स्वर को इस प्रकार भी स्पष्ट किया जा सकता है जब कोई ध्वनि नियमित और आवर्त-कम्पनों से मिलकर उत्पन्न होता है, तो उसे 'स्वर' कहते हैं । इसके विपरीत जब कम्पन अनियमित तथा बेबीड़े या मिश्रित हों तो उस ध्वनि को 'कोलाहल' कहते हैं । वस्तुतः नियमित वाय्वोलन संस्था वाली ध्वनि स्वर कहलाती है । सामान्य भाषा में स्वर उस ध्वनि या वाक्य को कहते हैं जिसे सुनकर कानों को अच्छा लगे और विशिष्ट प्रसन्न हो । शास्त्रीय ग्रन्थों में स्वर को परिभाषित करते हुए कहा

१- संगीत रत्नाकर - ( प्रथम भाग ) तृतीय प्रकरण, पृ० सं० ४०

२- संगीत पारिभाष - ( फं वहीबल ) श्लोक सं० ६३, पृ० सं० १८

गया है --

श्रुत्यन्तर्भावित्वं यस्यानुरणनात्मकः ।

स्निग्धश्च रंजकश्चासौ स्वर इत्यभिधीयते ॥ १

अतः यह स्पष्ट होता है कि श्रुतियों को लगातार उत्पन्न कराने से 'स्वर' की उत्पत्ति होती है। शब्द का अनुरणन रूप ही स्वर कहलाता है अनुरणन में ही स्वरागत श्रुतियां प्रकाशित होती हैं। सभी स्वर अपने आप में रंजक होते हैं। उन्हें किसी दूसरे स्वर की आवश्यकता नहीं होती। श्रुतियों में रंजकता नहीं होती श्रुतियां ही रंजकत्व का गुण प्राप्त करके स्वर बन जाती हैं।

श्रुति संगीत का सम्पूर्ण वास्तव्य श्रुतियों पर आधारित है और श्रुतियां रंजकता का गुण लेकर स्वर का रूप धारण करती हैं अतः यह स्वर वारम्भ से ही हमारे साथ है वैदिक काल में इन स्वरों की क्या स्थिति थी इसे जानना आवश्यक है।

वैदिक संगीत में केवल चार स्वरों का प्रयोग किया जाता था। ऋग्वेद सबसे प्राचीन माना जाता है, उसमें लिखा है -- "वाचिनो गायन्ति" वायिनो गायन्ति, "सामिनो गायन्ति"। वाचिक संगीत एक स्वर में, वायिक संगीत दो स्वरों में तथा सामिक संगीत तीन स्वरों में गाये जाते थे। सामिक स्वरों में तार स्थानीय (तार सप्तक के) ग रे सा का प्रयोग किया जाता था। तार-मंधार के साथ क्ली-क्ली मध्यम का भी प्रयोग किया जाता था जिससे उस सप्तक स्वरों की संख्या तीन के स्थान पर चार हो गई ये चारों स्वर इस प्रकार थे -- मं गं रं सां। आगे चलकर सामवेद के उत्तर काल तक सातों स्वरों का विकास हो गया जिसके



वाधार पर उदात्त, अनुदात्त, स्वरित ये स्वरों की तीन अवस्थाएं मानी गयीं। यह बात 'नारद' की 'नारदीय श्रुति' नामक ग्रन्थ से स्पष्ट हो जाती है :—

अर्थात् निषाद और मन्वार उदात्त कण्ठ और धेवत अनुदात्त तथा षड्ज, मध्यम और पंचम में स्वरित हैं। उदात्त -- 'उच्चेरुदात्त' अर्थात् जिन स्वरों का उच्चारण ताल वादि उच्च मार्ग से किया जाता है वे उदात्त कहलाते हैं। अनुदात्त -- 'नीचरुनुदात्तः' अर्थात् जिन स्वरों का उच्चारण मुक्त के अधोभाग से किया जाता है वे अनुदात्त कहलाते हैं। स्वरित 'समाहारः' स्वरितः ' - जो स्वर न अधिक ऊंचे हों और न नीचे हों उन्हें स्वरित कहते हैं।

नारद कृत नारदीय श्रुति में उदात्त अनुदात्त और स्वरित इन तीन स्वरावस्थाओं के वाधार पर सप्त उद्भूत स्वरों को तीन त्रिकों में विभाजित किया गया है :—

प्रथम त्रिक - स रे ग

द्वितीय त्रिक - प ध नी

तृतीय त्रिक - स म प

प्रथम त्रिक में षड्ज रिषभ और मध्याद क्रमशः स्वरित, अनुदात्त और उदात्त है। द्वितीय त्रिक में पंचम, धेवत और निषाद क्रमशः स्वरित, अनुदात्त और उदात्त हैं। तृतीय त्रिक में षड्ज, मध्यम और पंचम ये तीनों स्वर स्वरित हैं। प्रथम त्रिक में षड्ज और कण्ठ की अक्षरा मध्याद उंचा है इसलिए उसको उदात्त की संज्ञा दी गई है। षड्ज प्रथम त्रिक का प्रारम्भिक स्वर है इसलिए इसे स्वरित की संज्ञा दी गई है। इसी प्रकार दूसरे त्रिक में पंचम धेवत और निषाद की स्थिति है। इनमें निषाद, उदात्त धेवत - अनुदात्त और पंचम स्वरित है। तृतीय त्रिक में षड्ज प्रथम

त्रिक का और पंचम द्वितीय त्रिक का प्रारम्भिक स्वर होने के कारण स्वरित इसलिए माना गया है कि वह सप्तक के मध्य में स्थित है। इन्हीं उदाच, अनुदाच और स्वरित के आधार पर आगे चलकर भरतमुनि ने त्रुति स्वर विभाजन में चतुरचतुरचतुरचैव का सिद्धान्त अपनाया। स्वरित के वर्गीकृत पाँच मध्यम और पंचम स्वर जाते हैं ये तीनों स्वर भरत के मतानुसार चतुः त्रुति हैं। प्रथम और द्वितीय त्रिक में ऋषभ और धैवत स्वर जाते हैं, ये दोनों स्वर त्रिभुक्ति हैं। प्रथम और द्वितीय त्रिक में गन्धार और निषाद जाते हैं। ये दोनों स्वर द्विभुक्ति हैं।

उदाच, अनुदाच और स्वरित ये वैदिक काल के सांगीतिक स्वर नहीं थे। ये वैदिक कालीन स्वरों की मन्द्र, मध्य और तार अवस्थाएं थीं। वैदिक काल में जो स्वर उदाच, अनुदाच और स्वरित थे वे सा, रे ग म प ध नी इन सात स्वरों के मन्द्र, मध्य और तार स्थानों के चोत्क थे। इन तीन प्रकार के स्वर स्थानों की परम्परा अब तक प्रचलित है।

नारदीय श्रुति, माण्डूकी श्रुति, याज्ञवल्क्य जाति श्रुति ग्रन्थों में वैदिक संगीत के सिद्धान्तों का विवेचन किया गया है। इन श्रुति ग्रन्थों की विशेषता यह है कि इनमें बीच बन्तुओं की कण्ठ ध्वनियों से स्वर के स्थानों का निश्चय किया गया है। शार्ङ्ग-गदेव आदि परवती वाद्ययंत्रों ने यद्यपि त्रुतियों पर स्वरों की स्थापना की है तथापि प्राचीन परम्परा को अपनाते हुए उन्होंने बीच बन्तुओं की कण्ठ ध्वनियों से भी संगीत के सप्त स्वरों का निश्चय किया है इस सन्दर्भ में निम्नांकित श्लोक दृष्टव्य है --

चालं मयूरो वदति गान्धस्तु ऋषभ माधुषिणः ।

अवाधिकास्तु गान्धारं त्रुतिः कणाति मध्यमम्

पुरुष साधारणो काले पिः कुवति पंचमम् ।

धैवतं हेवाति वाहिः निषादं वृद्धिरे गवः ॥

अधीत मोर, गाय, बकरी, कौवा, कोयल, घोड़ा और हाथी इन वस्तुओं की कण्ठ ध्वनियों से क्रमशः ञ्छव, कणाम, गंधार, मध्यम, पंचम, धैवत और मिथ्यास्वराओं की उत्पत्ति हुई है। इस मत से यह स्पष्ट हो जाता है कि वैदिक कालीन संगीत में विशेषतः सामयिक के काल में सप्त स्वरों का विकास हो चुका था। इस प्रकार सभी संगीत शास्त्रीयों ने सात स्वरों को मान्यता दी है इन्हें ही सैराप में -- स रे ग म प ध नी कहते हैं।

सात स्वरों के पारस्परिक अन्तराल को देखकर संगीत शास्त्रीयों ने स्वरों को वादी, सम्वादी, अनुवादी और विवादी के भेद से चार प्रकार का माना है। ये चार प्रकार क्रियाओं के परिप्रेक्ष्य में स्वरों को देखने पर अभिव्यक्त होते हैं। वस्तुतः क्रियाओं के योग से ही ये चार भाग में प्रकटित हुए हैं। जब समान रस भाव देने वाले दो स्वर-समूह में रहते हैं तो उन्हें वादी और सम्वादी कहते हैं। इन दोनों को अलग-अलग करके नहीं देखा जा सकता। वादी और सम्वादी भाव को क्रियाओं के माध्यम से स्पष्ट करते हुए माना गया है कि बिना स्वरों के स्वर स्थान के बीच नौ या तेरह अल्पान्तराल हो उन्हें ही परस्पर वादी संवादी कहते हैं। विवादी उन स्वरों को कहते हैं जिनमें बीच क्रियाओं का अन्तर होता है जैसे -- रे-ग और ग-नी जो वादी संवादी और विवादी के वतिरिक्त हैं उन्हें अनुवादी स्वर कहते हैं। प्राचीन संगीत शास्त्रीयों ने इन चारों को स्वरान्तराल धोतक माना है, जबकि मध्ययुगीन संगीत शास्त्रीयों ने इन्हें रागों की पारिभाषिक अव्याख्यी स्वीकार किया है।

स्वर सप्तक को प्रथमतः 'शुद्ध स्वर' कहा जाता है। इन सात स्वरों में से स और प को अक्षर स्वर माना गया है, क्योंकि ये अपने स्थान पर अछि हैं और ये परिवर्तित नहीं होते, ये अपने स्थान से हटते नहीं, अन्य पाँच स्वर अपने स्थान से हटते रहते हैं इसीलिए ये चल स्वर कहलाते हैं।

उनके दो-दो रूप प्राप्त होते हैं । अपने ऊँच रूप में ये स्वर ऊँच स्वर कहलाते हैं और अपने स्थान से छूटने पर विकृत स्वर । विकृत स्वर की दो अवस्था है जब स्वर अपने स्थान से छूटकर नीचे बाते हैं तो उन्हें कोमल विकृत कहा जाता है ये चार हैं - रे ग म नी । इसी तरह जब स्वर अपनी ऊँच अवस्था छोड़कर अपने स्थान से छूटकर ऊपर बाता है तो उसे तीव्र विकृत कहते हैं यह स्वर केवल एक है म । म स्वर जब विकृत होता है तो यह नीचे नहीं जाता क्योंकि उसका नियत स्थान पहले से ही नीचे बताया गया है अतः यह विकृत होकर ऊपर की ओर बाता है ।

सप्त स्वर ऊँच और विकृत के आधार पर बारह हो जाते हैं । अस्तुतः बाईस श्रुतियों को संक्षिप्त करके उनकी ध्वनियों के बीच में जाने वाले अन्तराल को कम करके बारह मेव क्रिये गये और बारह में उनमें और संक्षिप्तता देने पर सात ही रह गए ।

संक्षिप्त रत्नाकर में स्वरों के कुछ कर्ण सं, दीप, देवता, इन्द्र तथा रस पर भी विस्तार से वर्णन किया गया है ।

श्रीराम, गान्धार और मध्यम - स्वर देवताओं के कुछ में, पंचम श्रुत बंध में, कर्णम और देवत कर्णम कुछ में तथा विधापद लघुर बंध में उत्पन्न हुआ है । ( श्लोक सं० ५२ )

२ श्रुत मध्यम तथा पंचम ब्राह्मण, कर्णम तथा देवत काश्रिम, विधापद और गंधार देवत, अन्तर तथा बाफली स्वर ऊँच कर्ण के हैं । ( श्लोक सं० ५३ )

३ रस, पिंजरा ( कुछ पीत ), रसंग, कुन्द ( ऊँच ), वसिष्ठ ( कृष्ण ), पीत ( पीला ), कुंदर ( मिश्रित ) ये क्रम से सातों स्वरों के कर्ण ( सं ) हैं । ( श्लोक सं० ५४ )

१- संक्षिप्त रत्नाकर - शाङ्ख-नयन, हिन्दी अनुवाद, लक्ष्मीनारायण वर्मा, १९०२

२- " " " "

३- " " " "

बन्धु, शक्ति, कुल, श्रौत, शास्त्रों, रक्षित तथा पुष्कर इन  
दोषों में क्रम से बाह्य आदि स्वरों का बन्ध मानना चाहिए ।

( श्लोक सं० ५५ )

बाह्य के अग्नि, क्लाम के ब्रह्मा, नान्धार के बन्धना मध्यम  
के विष्णु, पंचम के नारद तथा देवत-निष्ठा के ब्रह्मा ब्रह्मरूप हैं ।

अग्नि, ब्रह्मा, सरस्वती, महादेव, लक्ष्मीपति गणेश तथा  
सर्व ये क्रम से बाह्य आदि स्वरों के देवता हैं ।

( श्लोक सं० ५६-५७ )

ब्रह्मरूप, गायत्री, विष्टप, कुलती, पंक्ति, उष्णिग तथा  
अमली ये क्रम से बाह्य आदि स्वरों के रूप हैं ।

बाह्य और क्लाम का बीर ब्रह्मरूप तथा रौद्र ( १८ ) में,  
देवत का बीमरूप तथा मयानक ( १९ ) में, नान्धार और निष्ठा का  
कलजा ( २० ) में तथा मध्यम व पंचम का वासव और ब्रह्म-नार ( २१ )  
में प्रयोग करना चाहिए ।

( श्लोक सं० ५८, ५९ )

- १- अंगीत रत्नाकर - शाङ्ख-नन्द- हिन्दी अनुवाद, लक्ष्मीनारायण गर्ग,  
श्लोक सं० ५४, ५५, ५७ २४
- २- " " " " " " श्लोक सं० ५६, ५७ २४
- ३- " " " " " " श्लोक सं० ५८, ५९ २४
- ४- " " " " " " श्लोक सं० ६०, ६१ २४
- ५- " " " " " " श्लोक सं० ६२, ६३ २४

## स्वर कवि - कुछ वादि प्रसंग परितः

स्वर	पञ्च-फाणि कवि	रंग	दीप	कुल	कवि	देवता	हन्ध	रस
बाहुल्य	भीर	ब्राह्मण	रक्त	बम्बू	देव	अग्नि	अग्नि	अनुष्टुप
मध्याम	बातक	दाक्षिण	पिंजर	हाक	कवि	ब्रह्मा	ब्रह्मा	मायत्री
गंधार	बकरा	वैश्य	स्वर्ण	कुल	देव	बन्धुना	सरस्वती	त्रिष्टुप
मध्यम	क्रीच	ब्राह्मण	कुन्द	क्रीच	देव	विष्णु	महादेव	बृहती
पंचम	कोकिल	ब्राह्मण	कुष्माण्डी	पितृ	नारद	विष्णु	पंक्ति	बृह-नार
देवता	मेढक	दाक्षिण	पीत	इक्षत	कवि	सुम्भुत	गणेश	उष्णिह
निधाम	हाथी	वैश्य	विभित	कुकर	बभ्रु	सुम्भुत	कुं	वसती

श्रुतियों और स्वरों के कल-कल विवेक के परचातु श्रुति और स्वर की तुलना करते यह देखा है कि दोनों में परस्पर कितना साम्य और भेद है --

श्रुत्य स्युः स्वरामिन्मा वाक्यात्केन हेतुना ।

अथि गुणलक्ष्यतम मेदोक्तिः शास्त्रसम्पत्ता ॥

समर्थित श्रुत्यस्तत्प्रमाणेषु स्वरतां गताः २

रागा हेतुत्वं स्तराणां श्रुतिवैशेष्य सम्पत्ता ॥

यों श्रुति वा श्रुती है वह श्रुति है, स्वर और श्रुति में भेद कतना ही

१- संज्ञित स्वरान्तर- शाङ्ख-नन्दन- हिन्दी अनुवाद : छन्दोगाराधना गवे, पृष्ठ २५

२- संज्ञित पारिवात - फे बहोवच, रत्नोक्त सं० ३८, पृ० सं० १२

हैं बिना सपे और उसकी गुण्डली है। इन बाहेस भुक्तियों में से जो भुक्तियाँ किसी राग विशेष में प्रयुक्त होती हैं वे स्वर कहलाती हैं। जब किसी अन्य राग में इन स्वरों के अतिरिक्त अन्य भुक्तियाँ काम में ली जाती हैं तो वह स्वर बन नहीं और जो स्वर होऊँ जिनसे नये हैं उन: भुक्तियाँ बन नहीं। जब गायन, वादन में भुक्ति का प्रयोग नहीं होता तो वह गुण्डली की भाँति सोई रहती है जब उसका प्रयोग किसी राग विशेष में होता है तो वही सपे की भाँति झिगाहीठ हो जाती है। इसी आधार पर भुक्ति को गुण्डली और सपे के रूप में स्वर को उभरा दी गयी है। यही भेद शास्त्रसम्मत है और यह सब भुक्तियाँ ही रागों में स्वर का रूप धारण कर लेती हैं तथा इन भुक्तियों का कारण रूप ही राग है। इसके अतिरिक्त कुछ विद्वानों के भुक्ति विधायक विचार इस प्रकार हैं --

विशवायु ने ठिठा है -- 'कण्ठास्पष्टात्भुक्तिरिव स्थित्वा सेव स्वरोच्यते।' यथाह कण्ठा, स्पष्ट, मोठ, मृत है भुक्ति तथा उस पर ठहरने से वही स्वर हो जाता है।

संगीत दक्षिणार दामोदर पंडित ने -- भुक्ति-स्वर भेद इस प्रकार बताया है --

सुत्यंतरावाचितं वस्यानुस्मानात्मकः ।

स्तिरक्षर संस्वरभासो स्वर इत्यभिधीयते ॥

स्वयं यो रावते नादः स स्वरः परिकीर्तितः ।

भुक्ति इत्यन्य होने के कारण जो नाद सुरान्त निश्चलता है तथा जो प्रतिध्वनि रूप प्राप्त करे मधुर तथा स्वन करने वाला होता है, उसे स्वर कहते हैं। जो नाद स्वयं ही होमित होता है (मधुर लगता है) तथा जिसे अन्य किसी नाद की अपेक्षा नहीं होती उसे स्वर सम्मनना बाहिर।

१- संगीत दक्षिण - दामोदर पंडित

इससे यह स्पष्ट होता है कि टंकोरमात्र से जो दार्ष्टिक्य उत्पन्न हुई, वह 'भुति' के और गुरन्त ही वह वाक्य स्थिर हो गई तो वह 'स्वर' है ।

भुति-स्वर जुड़ना के बार सिद्धान्त हैं --

- १- भुतियां बाईस होती हैं स्वर सात या बारह ।
- २- भुतियों का परस्पर अन्तराह या फासला स्वरों की अफास कम होता है ।
- ३- कण, मोड़ और झुल द्वारा कम तक किसी गुरीछी ध्वनि को व्यक्त किया जाता है तब तक वह भुति है जहां उस पर ठहराव हुआ कि वह स्वर कलहावैनी ।

पं० बसोवत के अनुसार -- भुतियों के अन्तर स्वर रहते हैं जैसे- कुण्डली में सवे । स्वर और भुति में मात्र हल्का ही भेद है --

भुत्यः स्युः स्वराभिन्ना वाक्यात्मिका भुत्या ।

अदि कुण्डलकतम मेधोवितः शस्त्रवन्मता ॥

स्वर और भुति अलग-अलग नाम अवश्य हैं किन्तु वास्तव में हैं दोनों एक ही । स्वर भुति की समष्टि है और भुति स्वर का अंश । संक्षेप रूप में पं० रामोदर ने कहा है कि जैसे पाणिपों की गति है ठीक उसी प्रकार स्वर में भुति की गति कलहाती है । भुति गद्य के पक्ष में तथा उसके वाक्चित है जो अल्प अफास स्वर में स्थित है --

गगने पाणिपां यदुक्तद्वयवृत्तता भुतिः ।

भुतिनिवृत्ता प्रीवता तयाद्वया व कला मता ॥

तथा जिस प्रकार ठेठ में बिम्बाद और छकड़ी में अग्नि रहती है, वाक्य में वाक्य रहती है और विस्तृत में प्रकाश रहता है उसी प्रकार

१- संक्षेप पाणिपात - पं० बसोवत-रडोक सं० ३८, पृ० सं० १२

२- संक्षेप पाणिपात - पं० बसोवत में उद्धृत, पृ० सं० १०



स्वर में भुति है --

यथा लक्ष्मता सविद्या काष्ठान्तो नमः ।

भुतिः स्वर मता तदुपकता च को वा नविष्यति ॥

अथोऽपि बाहुर्वेद्या वाति प्रकाशश्चैव विपुति

जायतेऽप्येतेन तथा स्वर मता भुतिः ॥

कुछ विद्वान् भुति को अनुरणन विधीन ध्वनि मानते हैं । अर्थात् जब कोई नाम उत्पन्न होता है तो उसकी आंश निकलने से पूर्व उसका जो रूप ध्वनित होता है वही भुति है, और आंश अथवा अनुरणन युक्त जो नाम उत्पन्न होता है उसे स्वर की संज्ञा दी गयी है ।

#### भुति-स्वर का परस्पर सम्बन्ध

प्राचीन और मध्यकालीन दृष्टिकारों ने इस बात पर विचार किया है कि भुति और स्वर एक हैं या भिन्न । मल्ल भुनि ने अपने दृष्ट्य नुसंदेशों में भुति स्वर के परस्पर सम्बन्ध के विषय में पांच विवरण माने हैं :-

- (१) तादात्म्य सम्बन्ध
- (२) विवर्त सम्बन्ध
- (३) कार्यत्व सम्बन्ध
- (४) परिणामक सम्बन्ध
- (५) अभिव्यञ्जकत्व सम्बन्ध

#### तादात्म्य सम्बन्ध

जो पदार्थ परस्पर भिन्न होते हुए भी अनेक रूप से प्रतीत होते हैं तो उसे तादात्म्य सम्बन्ध कहते हैं । उसी प्रकार भुति-स्वर में भी तादात्म्य सम्बन्ध है ।

### विवर्त सम्बन्ध

जिस वस्तु का परिवर्तित सा लब्ध रूप विस्तार है, वह विस्तार देने वाली वस्तु अतात्त्विक हो तो उसे विवर्त कहते हैं जिस प्रकार किसी स्त्री या पुरुष का कुल दफ्तर में प्रतिबिम्बित होता है उसी प्रकार स्वर श्रुतियों में विवर्तित होकर माहित होता है ।

### कार्यत्व सम्बन्ध

कार्यत्व का अर्थ है कार्य-कारण सम्बन्ध । श्रुतियां कारण हैं और स्वर कार्य हैं अतः श्रुति स्वर में कार्य-कारण सम्बन्ध है ।

### परिणामत्व सम्बन्ध

जिस वस्तु का रूप परिवर्तित हो और वह परिवर्तित रूप तात्त्विक हो तो उसे परिणामत्व कहते हैं जिस प्रकार द्रव्य परिवर्तित होकर बर्ही का रूप बाष्पण कर लेता है उसी प्रकार श्रुतियां स्वर का रूप बाष्पण कर परिवर्तित होती हैं ।

### व्यभिचयकत्व सम्बन्ध

इस सम्बन्ध के अन्तर्गत एक व्यभिचयक होता है और दूसरा व्यभिचय्य अर्थात् एक प्रकाशक होता है, दूसरा प्रकाश्य । इस दृष्टि से श्रुतियां प्रकाशक होती हैं और स्वर प्रकाश्य, क्योंकि श्रुतियों द्वारा ही स्वर प्रकाशित होते हैं ।

इन पांच सम्बन्धों में प्रत्येक चीज का उल्लेख किया गया है और अन्तिम दो सम्बन्धों को समीचीन माना गया है ।

प्रत्येक सम्बन्ध तादात्म्य है, तादात्म्य सम्बन्ध मानना उचित नहीं होता क्योंकि श्रुति और स्वर परस्पर भिन्न हैं और दोनों में वाक्य-

वाक्यों का भेद है । द्वितीय सम्बन्ध विवर्त है यह भी उल्लेख नहीं है क्योंकि किसी वस्तु का विवर्त ग्रान्थि से होता है और कारण का ज्ञान होने पर कार्य का नाश होता है जैसे रस्सी का विवर्त- सांप है । इस विवर्त में कारण रस्सी और कार्य सांप है । रस्सी का ज्ञान होने पर सांप की सत्ता समाप्त हो जाती है, किन्तु भुति का ज्ञान होने पर स्वर की सत्ता समाप्त नहीं होती इसलिए भुति-स्वर में विवर्त सम्बन्ध मानना उचित नहीं है । तीसरा सम्बन्ध कार्यत्व है इसके अन्तर्गत कार्य कारण सम्बन्ध जाते हैं भुति स्वर में कार्य कारण नाश सम्बन्ध नहीं माना जा सकता क्योंकि विश प्रकार घट कार्य का उपादान कारण भिट्टी घट से पुष्प नहीं है उसी प्रकार भुति-स्वर से जल नहीं है ।

परिणामात्मक और तदभिप्रायकत्व ये दोनों सम्बन्धों को संगीत के विद्वज्जन न्यायसंगत मानते हैं । पं० बहोबल ने भुति और स्वर में भेद नहीं माना है उनके मतानुसार भुति-स्वर तदभिप्राय है । भुति-स्वर दोनों कर्मेन्द्रिय के विषय होने से एक हैं भिन्न नहीं इनमें यदि भेद है भी तो उसे और कुण्डली के समान ।

पं० चक्रवर्ती ने अपनी ग्रन्थ 'चतुर्वेदप्रकाशिका' में भुति और स्वर में कार्य-कारण नाश-सम्बन्ध माना है । उनके अनुसार भुतियां कारण हैं और स्वर कार्य । इस सन्दर्भ में चतुर्वेदप्रकाशिका का भिन्नांकित श्लोक उदाहरणार्थ है --

भुतिभिर्न भवेन्नाद्य विज्ञेयः स्वर कारणात् ।

ननु नास्ति स्वर भुतयो वैद्यो नाचेकरूपयोः ।।

ग्राम

निश्चित भूतान्तरों पर स्थित नियत स्वरों का समूह ग्राम

१- चतुर्वेदप्रकाशिका - पं० चक्रवर्ती -

कहलाता है । ग्राम एक समूह का बोध कराता है । यहाँ पर ग्राम संगीत से सम्बन्धित है अतएव ग्राम का तात्पर्य स्वरों के समूह से है ।

स्वरों के समूह को ग्राम कहते हैं --

ग्रामः स्वर समूहः स्वात्म्यवर्णनादेः समाख्यः ॥  
 ग्रामः स्वर समूहः स्वात्म्यवर्णनादेः समाख्यः ॥  
 समूह वाक्चिन्तो ग्रामो स्वर मुद्रादिसंयुतो ।  
 यथाकुटुम्बिनः सर्वे स्त्री भुयः क्वान्ति हि ॥  
 सर्वे लोकेषु स ग्रामो यत्र निवसं व्यवस्थितः ।  
 आकुलमध्यमसंज्ञो तु लो ग्रामो विद्यते किं ॥  
 तत्र ग्रामास्त्रयः प्रोक्ताः स्वर तन्मोहकपिप्पाः  
 मूर्च्छनावास्तुतास्ते आकुलग्रामस्त्रिभूतमः ॥

विभिन्न स्वरों को बिना समुहों के जल्दीत रखा जाता है, उन्हें 'ग्राम' कहा जाता है । ग्राम के विषय में विचार करते हुए जाचार्य महर्षि 'ग्राम' को समूह वाक्य मानते हैं । उनके अनुसार जिस तरह कुटुम्ब के लोग एकत्रित होकर रहते हैं उसी प्रकार स्वरों के समूह को ग्राम कहते हैं, जिसमें सुतियाँ व्यवस्थित रूप से विकसित रहती हैं आकुल और मध्यम के बीच से दो ग्राम प्रसिद्ध हैं ।

ग्राम के विषय में इस प्रकार भी कहा गया है अथ सप्तक में

- १- संगीत रत्नाकर - पं० शाङ्ग-गदेय, प्रथम भाग, चतुर्थ प्रकरण, पृ० सं० ४४
- २- संगीतदर्पण - पं० दामोदर - पृ० सं० २६
- ३- भरतकोष - महर्षि मुनि, पृ० सं० १८६ ( भरत का संगीत सिद्धान्त, पृ० १ पर समुदाय ) ।
- ४- संगीत पारिजात - पं० बहोळ, पृ० सं० २८

श्रुतियों का एक व्यवस्थित क्रम रखा जाता है तो उसे 'ग्राम' कहते हैं ।  
उदाहरण के लिए अब हम कहते हैं कि प्राचीन जयवा मध्यकालीन संगीत  
विद्वानों के सप्तक में श्रुतियों का क्रम ४-२-४-२-४-२-४ या तो इसे सम्ममना  
बाहिर कि यही एक ग्राम हुआ । ज्यों ही इस क्रम में परिवर्तन हुआ कि ग्राम  
बन्य गया । अतः सप्तक में श्रुतियों के व्यवस्थित क्रम को ही ग्राम कहते हैं ।

कुछ विद्वान तीन ग्राम मानते हैं जिन्हें ऋक्ष मध्यम तथा  
गंधार ग्राम कहते हैं ।

अथ ग्रामास्त्रयः प्रोक्ताः स्वर संबोधनविधाः ।

ऋक्ष मध्यम गंधार संग्रामिस्ते समन्विताः ॥

गान्धर्व पंडित 'संगीत रसिका' में लिखते हैं --

ग्रामः स्वर समुहः स्यात्सुखीनादेः समाश्रयः

तौ द्वौ धराच्छे तस्मात् ऋक्ष ग्राम आदिमः

द्वितीयो मध्यमग्रामस्ततोऽनंतरा गृह्यते ।

अर्थात् ग्राम स्वरों का समुह है ग्राम का आधार सुखीना  
है । इस लोक में दो ग्राम हैं, उनमें से पहला ऋक्ष ग्राम और दूसरा मध्यम  
ग्राम ।

गंधार ग्राम के बारे में बताया जाता है कि यह किसी प्रकार  
धराच्छे से उठकर वैष्णवीक पंथ में गया । यह वास्तव में निधारा ग्राम था, क्योंकि  
इसका कारण निधारा स्वर है होता था । मन्थर्वों द्वारा इसका प्रयोग होने  
के कारण इसका नाम मन्थर्व-ग्राम हुआ । आगे चलकर इसका अपभ्रंश रूप गन्धार  
ग्राम हो गया ।

ग्राम स्वरों का समुह बनाने तथा श्रुतियों को व्यवस्थित करने के अतिरिक्त मुच्छला, ताम, कर्षा, क्रम, बलकार आदि का वाक्य होता है । यद्यपि ग्राम तीन होते हैं किन्तु आचार्य भरत ने केवल आह्वय और मध्यम मेढों को ही कर्षा को है । आचार्य अमिनव गुप्त गान्धार ग्राम को कर्षा के परि-  
त्याग पर विचार करते हुए कहते हैं कि इस ग्राम में अतिमंजता अतितारता और विस्तरता होने के कारण आचार्य भरत ने इसे वर्णित नहीं किया है --

हो ग्रामो भरतलोको ग्रामो गान्धार पुनः ।  
अतितारातिमन्त्रवाद् देव्यान्मोपवर्जितः ॥

आचार्य शार्ङ्ग-भट्ट ने आह्वय और मध्यम ग्राम के साथ गान्धार ग्राम को भी कर्षा को है परन्तु उसे विमल-गत बताया है । नारद के अनुसार गान्धार ग्राम का प्रयोग केवल कर्षा में ही होता है । इसी गान्धार ग्राम को कर्षा विधाव ग्राम भी कहते हैं । इस तरह लोक में केवल दो ग्रामों को ही स्वीकार किया जाता है । नाट्यशास्त्र के बीसवें अध्याय में ग्राम को कर्षा करते हुए यह बताया गया है कि वाति एवं श्रुतियों से 'स्वराग्राम' बन जाते हैं । भरत के अनुसार आह्वय ग्राम में स-म संवाद है और मध्यम ग्राम में रे-म संवाद है ।

आह्वयग्रामे च आह्वयस्य संवादः पञ्चमस्य च  
संवादो मध्यम ग्रामे पञ्चमस्यैवस्य च ॥

आचार्य भरत के मत में आह्वय ग्राम में आह्वय वसुः श्रुति बाह्य,  
कषाम विभ्रुति बाह्य, गान्धार विभ्रुति बाह्य मध्यम तथा पञ्चम वसुः श्रुति

१- भरतलोका, भरत का सिद्धान्त - अमिनवगुप्त, पृ. १८६, पृ. ६ पर

उद्धृत

२- नाट्यशास्त्र - आचार्य भरत, २०।४-७

बाला और निषाद द्विजति बाला होता है --

आश्विनशतः श्रुतिर्जयः कथायस्त्रिभुतिः समुतः ।

द्विप्रतिशवापि नांघारो मध्यमरश्मः क्षुतिः ॥

चतुः श्रुतिः पञ्चमः स्मृतः त्रिश्रुतिर्धर्मस्तथा ।

द्वितीयस्तु निषादः स्यात् भास्व नामे स्वरान्तो ।।

जायिये भारत के अनुसार मध्यम ग्राम में पचास एक भुति लफफेरा किया जाता है। उस समय वह तीस तीस भुति रह जाता है और उसकी चालू ग्रामोपे अन्तिम भुति को मुकण कर देने के कारण मध्यम ग्राम में मध्यम बतुः भुति बाढा पचम त्रिभुति बाढा येवत बतुः भुति बाढा निचाय द्विभुति बाढा, चालू बतुः भुति बाढा क्काम त्रिभुति बाढा और गान्धार द्विभुति बाढा होता है --

अतः अतिरिक्त विशेषो मध्यमः पञ्चमः पुनः ।

विश्रुतिर्मेवैतत्तु स्यात्कृतः प्रलिक एव हि ॥

निष्ठाद चाहुवो विरोधी द्विषतुः श्रुतिस्त्वयी ।

सधामिप्रवृत्तिश्च स्याद गान्धारो द्विप्रतिस्तथा ।।

इस प्रकार सात स्वरों में दो क्रियाएँ हैं उनके समूह को ग्राम कहते हैं, स्वरों पर क्रियाओं को बाँटने के सिद्धान्त :

बतुरबतुरबतुरवेव आहुम मध्याय पञ्चमा ।

हे-हे निष्पाद मांवाणी त्रिस्ती कळाम देवतो ।।

के लघुछात्र ४-७-६, ११, १७, २० और २२वीं शक्तियों पर क्रमशः स रे ग म प ध नी स्वराओं को स्थापित करने पर जो ग्राम बनता है, उसे पञ्चम ग्राम

१- नाट्यशास्त्र - आचार्य भरत, अध्याय २८, श्लोक सं० २३-२४

२- वाटवशास्त्र - वाचायें भारत, ब्रह्मार्थ २८, रहस्य सं० २५-२६

कहें । यदि इस व्यन्तर में तनिक भी फर्क पड़ेगा तो वह चाकुर ग्राम नहीं माना जायेगा । मध्यम ग्राम बनाने के लिए प्रथम स्वर की सत्रहवीं भुति से छटाकर सोलहवीं भुति पर छाया जायेगा । मध्यम ग्राम के स्वरों की स्थिति इस प्रकार होगी --

४    ७    ६    १३    १६    २०    २२  
स    रे    म    म    प    य    नी

गांधार ग्राम बनाने के लिए ऋषभ स्वर की एक भुति नीचे उतार कर छठीं भुति पर, गांधार की एक भुति ऊपर बढ़ाकर पचवीं भुति पर, केवल की एक भुति नीचे उतार कर उन्नीसवीं भुति पर और निषाद की एक भुति ऊपर बढ़ाकर पछी भुति पर स्थित करना होगा । गांधार ग्राम के स्वरों की स्थिति इस प्रकार होगी --

४    ६    १०    १३    १६    १६    १  
स    रे    म    म    प    य    नी

विन्ध-विन्ध ग्रामों में विन्ध-विन्ध प्रकार के व्यन्तर ( फाटले ) पर स्वर रहते हैं । अतः स्वरों को कलम-कलम प्रकार से भुतियों पर स्थित करने के लिए ही प्राचीन काल में 'ग्राम' की उत्पत्ति हुई ।

### प्राचीन ग्रन्थों में बारीक भुतियों पर तीन ग्राम

भुति सं०	भुति नाम	चाकुर ग्राम	मध्यम ग्राम	गांधार ग्राम
१	वीणा	-	-	-
२	कुसुमती	-	-	-
३	मंदा	-	-	-
४-	संपीयती	चाकुर	चाकुर	चाकुर
५	समापती	-	-	-



श्रुति सं०	श्रुति नाम	बाह्य ग्राम	मध्यम ग्राम	नांधार ग्राम
६	रंवेनी	-	-	कषाम
७	रक्तिका	कषाम	कषाम	-
८	रोड्रो	-	-	-
९	जोधा	नांधार	नांधार	-
१०	बद्रिका	-	-	नांधार
११	प्रवारिणी	-	-	-
१२	प्रोति	-	-	-
१३	बावेनी	मध्यम	मध्यम	मध्यम
१४	फाति	-	-	-
१५	रका	-	-	-
१६	खंदोफिनी	-	पंचम	पंचम
१७	काठाफिनी	पंचम	-	-
१८	मदन्ती	-	-	-
१९	रोडिणी	-	-	वेवत
२०	रन्धा	वेवत	वेवत	-
२१	उडा	-	-	-
२२	फोफिनी	निषाद	निषाद	-
२	तोत्रा	-	-	निषाद

यद्यपि प्राचीन ग्रन्थों में विन्म-विन्म प्रकार के श्रुतियों पर ग्राम बताये गये हैं, किन्तु बहुत ही कम हैं । मध्यम ग्राम के स्वरांतर वधिरांश रूप में बाह्य ग्राम के ही अनुसार है केवल पंचम को एक श्रुति भी माना गया है । नांधार ग्राम में कषाम तथा वेवत वा उपर्युक्त दोनों ग्रामों के कषाम वेवत स्वरों के एक-एक श्रुति भी माने गये हैं और नांधार निषाद स्वर एक-एक श्रुति ज्ञेय माने गये हैं ।

जायावे भारत ने बाईस श्रुतियों की शिष्टि के लिए ग्राम की भाषा में चतुर्विध साक्षात्कारों को प्रतिपादित किया है प्रथम साक्षात्कार में ही उन्होंने बताया है कि मध्यम ग्राम में प लोग श्रुति का है और उसका संवाद स से न होकर त्रिश्रुति बाहे रे से है ।

जब दो स्वरों के मध्य नौ जल्दा तेरह श्रुतियों का अन्तर होता है, तब ये परस्पर संवादी कहे जाते हैं । उदाहरण के लिए आहुत ग्राम में स-प, रे-म, ग-नि और स-म परस्पर संवादी हैं । उही तरह मध्यम ग्राम में रे-प परस्पर संवादी भी जाते हैं, न कि स-प परस्पर संवादी होते हैं । मध्यम ग्राम में अन्य संवाद आहुत ग्राम की तरह ही होते हैं --

यथोक्त नवश्रोतक परस्परतः

श्रुतान्तरे तावन्त्यन्यसंवादिनो ।

यथा आहुत-प-वर्षा, कथाम - वेवतो,

गांधार-निशादा, आहुतमध्यमाविति आहुत ग्रामे ।

मध्यम ग्रामेष्वेवमेव आहुत प-वर्षा की

संवादीययोरवाम संवाद इति

येन बाह्यार्थ एवं उनके उत्पन्न होने बाहे रागों के कीकरी में ग्रामों का महत्त्व है । स्वर के बाह्य पर रागों के कीकरी में यह किावन अत्यन्त वैज्ञानिक है । इसी के द्वारा रागों के वाक्य स्वल्प और उसके प्रभाव-परा पर एक साथ विचार किया जाता है । ग्राम मेर के मूल में पंचम का बहुः श्रुतिक एवं त्रिश्रुतिक होता ही है । आहुत ग्राम में प-वर्षा बहुः श्रुतिक एवं मध्यम ग्राम में यह त्रिश्रुतिक ही जाता है ।

श्रुतिना

‘श्रुतिना’ शब्द श्रुति वागु से बना है, जिसका अर्थ मोह और

समुच्चय ( उत्प्रेष, उभारना, व्यक्त होना ) है । पण्डित मण्डली के अनुसार भी सीता और उच्छाय वही बाँधो मुच्छे वातु से काण वही में खुद प्रत्यय बनाने से समुच्चय वही में यह पद बनता है --

योहोच्छायाभिवायी यो मुच्छेवास्ततो खुटि ।

करणावै मुच्छेति पदमन समुच्छे ॥

यद्यपि उच्छाय का वही केवल ऊपर की ओर उभारना या आरोह है, परन्तु मुच्छेना की परिभाषित करते समय उसका वही अवरोह भी माना जायेगा, क्योंकि एक स्वर से आरोह करके उसी क्रम से साँतवें स्वर तक आरोह करने के पश्चात् उसी धाम से अवरोह करने की मुच्छेना कहते हैं --

ऊपरस्वराणां सप्तानामारोहश्चावरोहणम् ।

मुच्छेनेच्छ्यते ग्रामश्चे वाः सप्तसप्त च ॥

अर्थात् सात स्वरों का क्रम से आरोह तथा अवरोह करना मुच्छेना कहलाता है । तीन ग्राम हैं विमर्ष से प्रत्येक की सात-सात मुच्छेनाएं हैं ।

सात स्वरों के क्रमान्वित आरोहण-अवरोहण की मुच्छेना कहते हैं, मुच्छेना ग्राम के वाजित होती है । ग्राम की नीधि से ऊपर और ऊपर से नीचे तक चढ़ाना ही मुच्छेना है ।

मुच्छेना शब्द के ऐसे ही बहुत वही हैं जिससे ज्ञात राग का विकास होता है और सीतागण जिससे मुग्न होती हैं उसको मुच्छेना कहना चाहिए । ऐसा संगीत रत्नाकर की टीका में कल्लिनाथ ने कहा है ।

१- परतकोष - पण्डित मण्डली, पू० सं० १०१

( परत का संगीत सिद्धान्त, पू० सं० ३४ )

२- संगीत वक्ता - बागोदर पण्डित - पू० सं० ३३

५० रविवंश के अनुसार 'मुष्केना' शब्द एवं अवरोह सहित गीत स्वरों का षष्ठ है । मुष्केना सभी रागों के आधार का प्रीत है । रागों को सम्बन्धित मुष्केनाओं से जाना जाता है । वतस्य ईशाई संवत्सर के आरम्भ से १५ वीं शताब्दी तक भारतीय शास्त्रीय संगीत में मुष्केना का महत्वपूर्ण स्थान था । मुष्केनाओं में रागों के विभिन्न आकार प्रकारों का ज्ञान होता है और उनसे ही विभिन्न भावों का उद्भव होता है ।

रागों के संक्षिप्त या औपचारिक रूप के विस्तार का विचार मुष्केना से स्पष्ट होता है ।

भारत 'नाट्यशास्त्र' के समय में दो ही विस्तृत स्वर थे । सात कुछ स्वर और 'अन्तर-मांसा' और काकली विचार के दो विस्तृत विचार कुछ नौ स्वरों में ही संगीत की रचना होती थी । मुष्केना के द्वारा इन्हीं नौ स्वरों से लोक स्वर सप्तक बनते थे । इस प्रक्रिया में आरम्भिक स्वर प्रत्येक बार बढ़ा जाता था एवं उसके आरम्भ का कुछ सात स्वरों को स्थापित किया जाता था, परन्तु ऐसा करते समय स्वरों के बीच के अन्तराल नहीं बढ़ते जाते थे । उदाहरण के लिए, गान के कुछ स्वर सप्तक को किसी किताब कहता जाता है, चौड़े समय के लिए अधिक गान मान लिया जाए तो ये स्वर सप्तक इस प्रकार होंगे :--

स, रे, ग, म, प, ध, नी सां

अब इसी किताब को मन्द्र विचार से आरम्भ करके आकार में स्वर मार्गें तो यह दूसरा सप्तक बनता है --

'सि, स, रे, ग, म, प, ध, नी'

इसी प्रकार मन्द्र सेवत से मध्य सेवत तक किताब के स्वर आकार में मार्गें तो आवाही का स्वर सप्तक होता है :--

'प, नी, स, रे, ग, म, प, ध

इसी प्रकार मन्द्र प से मध्य प तक समाप्त, मन्द्र म से मध्य म तक यमन, मन्द्र न से मध्य न तक मेरवी और मन्द्र रे से मध्य रे तक काफ़ी। ऐसे बहुत-बहुत स्वर सप्तक विहाय के मूल स्वर सप्तक की कायम रहते हुए बनते हैं, जन्हीं स्वर सप्तकों की साथ की मूर्च्छना कर सकते हैं।

### मूर्च्छनाओं के प्रकार

भारतीय संगीत में मूर्च्छनाएं चार प्रकार की थीं।

- (I) झुड़
- (II) भाटव
- (III) बौड़व
- (IV) साधारण कृता

- (I) झुड़ में सात स्वर स्थापित किये जाते थे।
- (II) भाटव में छः स्वर बाँधी मूर्च्छना होती थी।
- (III) बौड़व में पाँच स्वर बाँधी मूर्च्छना होती थी।

( भाटव-बौड़व, इन दोनों असम्पूर्ण मूर्च्छनाओं को 'मूर्च्छना' न कहते हुए मूर्च्छना तान कहते थे ) ।

- (IV) साधारण कृता में झुड़ न और भी के स्थान पर अन्तर न तथा काकड़ी यो का प्रयोग किया जाता था।

इन चारों मूर्च्छना प्रकारों से दोनों ग्रामों की कुल १६ मूर्च्छना होती थी, मूर्च्छना तानें ८४ होती थी। मूर्च्छना तानों में भाटव ग्राम की ४६ तानें तथा मध्यम ग्राम की ३८ तानें थीं।

पाहुन ग्राम की मुख्यांश :

सं०	नाम (मुख्यांश)	बारीक	जबरीक
१	उपारमंडा	स री न म प म नी ३ २ ४ ४ ३ २	नी म प म न र स
२	रबनी	नि स री न म प म ४ ३ २ ४ ४ ३	म प म न र स नि
३	उपरायता	म नि स री न म प २ ४ ३ २ ४ ४	प म न र स नि म
४	हुड पाहुना	प म नी स री न म ३ २ ४ ३ २ ४	म न र स नि म म
५	मत्तरोकुता	म प म नी स री न ४ ३ २ ४ ३ २	न र स नि म प म
६	वरकड़ाता	न म प म नी स री ४ ४ ३ २ ४ ३	र स नि म प म म
७	जमित्तकुता	रि न म प म नी स २ ४ ४ ३ २ ४	स नि म प म म री

मन्ध ग्राम की मुख्यांश :

सं०	नाम (मुख्यांश)	बारीक	जबरीक
१	सोवीरी	म प म नी सं री न ३ ४ २ ४ ३ २	म री सं नी म प म
२	साहिआरवा	न म प म नी सं री ४ ३ ४ २ ४ ३	री सं नी म प म म
३	कलीपता	रि न म प म नी सां २ ४ ३ ४ २ ४	सां नी म प म न री
४	हुडमवा	स री न म प म नी ३ २ ४ ३ ४ २	नी म प म न री स
५	मानि	नि स री न म प म ४ ३ २ ४ ३ ४	म प म न री स नी
६-	पीरबी	म नी स री न म प २ ४ ३ २ ४ ३	प म न री स नि म
७-	हुडका	म प म नी स री न ४ ३ २ ४ ३ २	म न री स नि म म

### गान्धार ग्राम की मुच्छिन्नाएँ

प्राचीन शास्त्रों में गान्धार की ही निम्नादि ग्राम भी कहा है,  
जतः इस ग्राम की फँसी मुच्छिन्ना निम्नादि स्वर से ही आरम्भ होती है :--

सं०	नाम (मुच्छिन्ना)	आरोह	अवरोह
१	मैदा	नी सां रे न मं पं च	च पं मं न रे सां नी
२	विशाला	च नी सां रे न मं पं च	पं मं न रे सां नी च
३	कुमुदी	प च नी सां रे न मं	मं न रे सां नी च प
४	विचित्रा	म प च नी सां रे न	न रे सां नी च प म
५	रोहिणी	म न प च नी सां रे	रे सां नी च प म न
६	मुखा	रे न म प च नी सां	सां नी च प म न रे
७	कलापा	स रे न म प च नी	नी च प म न रे सा

गान्धार ग्राम की इन मुच्छिन्नाओं के बारे में दफ्ताकार कहते हैं --

तारक रुकी प्रयोज्य विवेकादय नोदिताः

जहाँतु हमका प्रयोग रुकी लोक में होता है इसलिए हमका विवेका कौन नहीं किया गया है। दफ्ताकार ने केवल चौदह मुच्छिन्नाओं का ही उल्लेख किया है। यद्यपि नाम दक्कीश मुच्छिन्नाओं के दिये हैं।

बिना प्रकार जब हमारे यहाँ रागों की उत्पत्ति यादों के हुए है उसी

प्रकार प्राचीन गुन्कों में गुन्कनार्जों के द्वारा विभिन्न रागों की उत्पत्ति बताई गयी है। प्राचीन गुन्कार अपने किसी राग का वर्णन करते समय यह नहीं कहते थे कि बहुत राग में बहुत स्वर सौप्त या कोमल है बल्कि वे कहते थे कि बहुत राग में बहुत गुन्कना है, उदाहरण के लिए बाहुल ग्राम की पहली गुन्कना 'उत्तरमंजरा' में स, रे, ग, म, प, ध, नी ये सात उच्च स्वर हैं बाहुल ग्राम के स्वर वास्तविक काफी घाट होते थे, अतः जब जो गायन या वादन काफी घाट के अन्तर्गत होता है उसे बाहुलग्राम की प्रथम गुन्कना के अन्तर्गत माना जायेगा।

बाहुलग्राम की दूसरी गुन्कना का नाम 'रत्ननी' है। रत्ननी गुन्कना में बाहुल ग्राम का निषाद स्वर प्रारम्भिक स्वर बन जाता है, अतः इसे बाहुल ग्राम में निषाद की गुन्कना भी कहते हैं। बाहुल ग्राम में निषाद की जफा बाहुल स्वर मानने पर स्वर इस प्रकार होंगे :-

नि स रे ग म प ध नी सां - पहली गुन्कना

स रे ग म प ध नी सां - दूसरी गुन्कना

इससे यह स्पष्ट होता है कि पहले स्वर काफी घाट होता था बाद में बिठाक घाट होता बन गया। इसे इस प्रकार भी कहा जा सकता है बाहुल ग्राम में बाहुल की गुन्कना के स्वर हमारे काफी घाट होते हैं इसी ग्राम में निषाद की गुन्कना के स्वर हमारे बिठाक घाट होते हैं।

गुन्कनार्जों से प्राचीन गुन्कारों ने बहुत सारे राग उत्पन्न किये हैं फिर उनके जीहम, भाहम और सम्पूर्ण ऐसे तीन रूप करके रागों की वात्स्यां कालम कीं और बहुसंख्यक राग इन गुन्कों से उत्पन्न हुए।

मध्यकाळीन संगीत पंडितों ने गुन्कना का रूप ही बहुत पिया। उन्होंने गुन्कना की इस लक्ष्य में प्रयुक्त किया कि जब किसी राग के स्वर विस्तार की लान किसी उच्च स्वर से आरम्भ कर ली जाती है और बलित



तथा विकृत स्वरों का ध्यान रखते हुए उनका आरोहावरोह किया जाता है तो उसे 'मुच्छेना' कहते हैं। उदाहरणार्थ - माठकौंस : राग का मुखस्वर यदि मध्यम मान लिया जाए और रे - प वसित करते हुए 'म म म म नी म म म म' इस प्रकार स्वर सँघटित उसका आरोहावरोह किया जाय तो उनकी माथा में यह माठकौंस की मुच्छेना हुई।

बाहुनिक काठ में मुच्छेना का तब वक़्त हो गया क्योंकि इस काठ में मुख स्वर तो आठक ही माना जाने लगा अतः दक्षिण भारतीय कनोटकी संगीत किसी राग के आरोह अवरोह को ही मुच्छेना कहने लगे। जैसे - स म म म नीसां सां नी म म म सा। इसे वे हिन्दोलसु राग की मुच्छेना कहते। उपर भारतीय संगीत पद्धति में जो स्वर माठकौंस के हैं उन्हें दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति वाले हिन्दोलसु राग के स्वर कहते हैं।

उपर भारतीय संगीत पद्धति में तो मुच्छेना का व्यवहार ही बंद हो गया है। कनो-कनो कोई संगीत किसी राग का सम्पन्न बिलाते समय कह देते हैं कि यह इस राग की मुच्छेना है। किसी स्वर पर बर्षाण करने से दूसरा स्वर बिध प्रिया से दिलाया जाता है, उसे बाहुनिक उपर भारतीय संगीत 'मुच्छेना' कहते हैं। मातलण्डे बो ने अपनी पुस्तक 'हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति' के प्रथम भाग में इसी अन्तिम रूप की मुच्छेना स्वीकार किया है।

(१) प्राचीनकाठ में मुच्छेनाओं द्वारा विन्ध-विन्ध रागों का विधीण उसी प्रकार होता था, जिस प्रकार बाहुनिक संगीत में ठाठों के द्वारा होता है। अतः प्राचीन मुच्छेना ठाठ बलवा मेळ के समान थी।

(२) मध्यकाठीन मुच्छेना, एक निश्चित मुख स्वर से आरम्भ किया हुआ किसी राग विज्ञान का आरोहावरोह था, जिससे उस राग का रूप व्यक्त होता था।

(३) बाहुनिक संगीत में मुच्छेना उसे कहते हैं जब किसी एक स्वर पर सम्पन्न

या घर्षण दैते पुन किंौ पुनरे स्वर को धिताने की क्रिया की जाती है ।

आचार्य भरत ने - स्वयंताः प्रवृत्ताः स्फाः आहवितोडुवितो-  
जुताः साधारणजुतारथेति बहुविधारयुर्वैस्पर्शनाः । कर्कर स्फा, आहवित  
ओडुवित और साधारणजुता येद है चौदह मुष्णार्जों को ह्रस्व प्रकार का  
बताया है । आचार्य सिंह मुपाठ ने संज्ञित रत्नाकर की टीका लिखते समय इन  
ह्रस्व प्रकारों को दक्षि और मल्ल-न का स्वीकार किया है, न कि भरत का।  
सिंह मुपाठ ने लिखा है --

मल्ल-नदक्षिौ तु मुष्णानामान्यथा बाहुविध्यमवादिष्टान् ।  
यदाह मल्ल-न -- तत्र सप्तस्वरा मुष्णा बहुविधास्फा  
आहवोडुवित साधारणी चेति । तत्र सप्तमिः स्वरेः वा  
गीयते सा स्फा, अहमिः स्वरेः वा गीयते सा आहवा,  
अ-ममिः स्वरेः वा गीयते सोडुवित, काकत्वन्तेः स्वरेः  
वा गीयते सा साधारणी इति । दक्षिोऽप्याह ---  
सर्वास्ताः अ-ममट्स्फा साधारणजुताः स्मृताः ।

इस भेद के अनुसार स्फा मुष्णार्जों में सातों स्वर होते हैं,  
आहवित में छः स्वर होते हैं ओडुवित में पांच स्वर होते हैं और  
साधारणजुता में स्वर साधारण का प्रयोग होता है । 'स्वर साधारण  
का सात्त्विक 'अन्तरकाकली' है है । साधारणी, काकली-विभाव तथा  
अन्तर नाम्बार से युक्त होती है ।

१- नाट्यशास्त्र - आचार्य भरत ( बम्बई संस्करण ) २८ वां अध्याय,  
पृ ३० ५१५ ।

२- संज्ञित रत्नाकर - सिंह मुपाठ (टीका), पृ ११४

( भरत का संज्ञित सिद्धान्त पृ ३६ पर उद्धृत ) ।

अनेक विद्वान् यों स्वीकार करते हैं कि वाचायें भारत में उक्त प्रकार से उत्पन्न प्रकार कि वेदों का कौन नहीं किया था, अपितु यह वेद कौन दक्षिण एवं मलङ्ग का है । ये विद्वान् नाट्यशास्त्र में वाये हुए उक्त पाठ को प्राप्त मानते हैं । वाचायें झाङ्गे-नदेव, पण्डित पण्डरी, कुम्भ आदि ने मुष्केता को निम्नांकित चार प्रकार का स्वीकारा है - ऊदा अन्तर संहिता, काकली संहिता और अन्तर काकली संहिता । वाचायें भारत के निम्नलिखित क्लम से ऐसा प्रतीत होता है कि ये भी पहले वाले वेद को नहीं मानते हैं --

संयुक्ताः स्वरास्तस्य मुष्केतास्तवमिसंहिताः  
 आटफक्स्वरास्तासां आहवौडुविताः स्मृताः  
 साधारणाकृतारवैम काकलीसमंभृताः  
 अन्तरस्वरासंयुक्ता मुष्केता ग्राम्योद्वेयोः

अर्थात् कुम्भ द्वारा सात स्वरों को 'मुष्केता' कहा जाता है । जिनमें कुम्भः हः एवं वाच स्वर होते हैं, उन्हें आहवित और वौडुविता कहते हैं । साधारणाकृता, काकलीयुक्त तथा अन्तर संयुक्त मुष्केताएं भी दोनों ग्रामों में होती हैं ।

इस प्रकार वाचायें भारत में 'काकलीयुक्त' और अन्तर संयुक्त मुष्केताओं को ग्रामों के अन्तर्गत मानते हैं । वाचायें भारत में जिन आहव और वौडुविता की कथा की है वे वस्तुतः कुछ मुष्केताओं से उत्पन्न होने वाले रूप हैं और जिन्हें 'ताम' कहते हैं वे संख्या में चौरासी होते हैं ।

कुम्भ संगीत शास्त्री सप्त स्वर मुष्केताओं के अतिरिक्त आदक्षस्वर मुष्केताओं का उल्लेख करते हैं । इनमें वाचायें मलङ्ग-न, किंमुपाठ, और कलिनाथ विज्ञेया रूप से उल्लेख्य हैं । वाचायें मलङ्ग-न आदक्षस्वरमुष्केताओं की रचाफा में मन्त्रिकेश्वर को वाचार मानते हैं । सप्त स्वर मुष्केताओं

एवं हावसस्वरमुच्छ्वानाओं के सम्बन्ध में विचार करते हुए आचार्य कुरुपति ने लिखा है मुच्छ्वाना की वर्ण आरम्भ करते ही मलङ्कार ने उनके दो मेघ 'सप्त स्वर' और 'हावस स्वर' माने हैं। सप्त स्वर मुच्छ्वानाएं स्थान प्राप्त तथा मष्ट-उद्धोष्ट इत्यादि की सिद्धि देती है। दोनों ग्रामों में गणित की दृष्टि से बिन कूर्मी और कूटतानों की प्राप्ति होती है, उन सबका आधार सप्त स्वर मुच्छ्वानाएं हैं।

जो मत मुच्छ्वाना को राग की अपेक्षित अर्थात् उसके पूर्ण रूप के स्पष्टीकरण का आधार मानता था, उसने देखा कि एक सप्तक में तो किसी भी राग का आठवाँ इत्यादि सम्भव नहीं है, उसने मध्य सप्तक के स्वरों के जाने-पीछे कुछ स्वर दोहराकर बारह-बारह स्वरों के समूह बनाए, जिनमें एक से अधिक सप्तकों के स्वर थे।

'इस स्वर सम्प्रदाय में कहा गया था कि राग व्यवहार के समय मुच्छ्वाना का रूप बारह स्वरों वाला माना जाना चाहिए। इस सम्प्रदाय की ये हावसस्वर मुच्छ्वानाएं आहुग्राम में क्रमशः मंथ्र देवत, मंथ्रनिषाद, आहु रिषभ, गांधार, मध्यम, पञ्चम से और मध्यम ग्राम में निषाद आहु ग्राम गांधार, मध्यम पञ्चम देवत से आरम्भ होती थी। नन्दिश्वर के इस सम्प्रदाय में मुच्छ्वानाओं का क्रम कारोषी था जबकि सप्तस्वर मुच्छ्वानाओं का क्रम अवरोहात्मक है।

आचार्य मलङ्कार और शाङ्गेनदेव सप्त स्वर मुच्छ्वानाओं एवं हावस स्वर मुच्छ्वानाओं को मित्य-मित्य प्रयोग के लिए सिद्ध करते हैं। परन्तु अपिनाय मुक्त ने हावस स्वर मुच्छ्वानाओं को कल्पना निरपेक्ष सिद्ध किया है और उन्होंने इस दृष्टिकोण का सहन किया है।

प्राचीन संगीत शास्त्रियों ने मुच्छ्वानाओं के आधार पर विभिन्न

रागों की उत्पत्ति बताई है परन्तु मध्यकालीन संगीत शास्त्रियों के समय मुष्कनाओं का पाव कुछ बढ़ गया और उस समय यह बताया गया है कि जब किसी राग के स्वर विस्तार को तान किसी गुरु स्वर से आरम्भ कर ली जाती है और बर्जित तथा क्लृप्त स्वरों का ध्यान रखते हुए उसका आरोहावरोह किया जाता है तो उसे मुष्कना कहते हैं। मतङ्ग ने स्पष्ट रूप से कहा है आरोह-अवरोह क्रिया मुष्कना नहीं है। वस्तुतः आरोह-अवरोह क्रम से प्राप्त होने वाले स्वरों को मुष्कना कहा गया है।

### राग -

राग शब्द की उत्पत्ति र-ङ् वायु से हुई है जिसका अर्थ है प्रसन्न करना। इस वायु में 'य-ऌ' प्रत्यय लगाकर राग शब्द बना है, जिसका अर्थ है रंग। संगीत में राग हमें अपने रंग में रंग देता है और यही अलौकिक वागन्म की स्थिति है। जन-विश्रुति ध्वनि विशेषता कहकर राग की प्रतिष्ठित किया गया है। 'संगीत रत्नाकर' में राग की परिभाषा इस प्रकार की गई है --

योऽहो ध्वनिविशेषस्त स्वर कर्ण विमुचिताः ।

स्वर्गो न विधानां स रागः कथितो मुनेः ॥

ध्वनि की वह विशिष्ट रचना जिसे स्वर तथा कर्ण द्वारा सौन्दर्य प्राप्त हो और जो सुनने वालों के चित्त को प्रसन्न करे उसे राग कहते हैं।

संगीत पारिभाष में कहा गया है --

स्वकः स्वरसन्धो राग इत्यभिधीयते ।

१- संगीत रत्नाकर - पं० शाङ्गि-नरेश, पु० सं० २ भाग -२

२- संगीत पारिभाष - पं० अशोक, पु० सं० ६१

अर्थात् स्वरों का एक रंजन-मन्थन ( सुखंठित समूह ) राग कहलाता है ।

राधागोविन्द ने 'संगीत सार' ग्रन्थ के सातवें रागाध्याय में राग का उद्घाटन इस प्रकार प्रस्तुत किया है --

'तथा प्रथम राग को उद्घाटन लिख्यते । यो ध्रुवि वीणादि ते अथवा कंठतः उत्पन्न होय त्वोर सातौ स्वर यै युक्त होय अतः स्थायी आदि सातौ स्वरों के चारों कोण लङ्कार नामे युक्त होय । या रीति सौ श्रोतार को चित को अनुब्रजन करे सो राग जानिये ।'

अथ यतश्च न ध्रुवि के मत सौ राग को उद्घाटन कहत हैं । यो स्वर ध्वनि युक्त अपने मेवन हो मन को अनुब्रजन करे ताको राग कहत हैं ।

'ऐसोई सोपनाथ ध्रुवि उल्ल कला प्रवीन हैं सो राग उद्घाटन कहत हैं । वहां प्रसिद्ध स्वर साठ सौ दिश्यों ध्रुवि होय सो राग जानिये ।..... या राग को ध्रुवि के कोरें प्रसन्न होत है अतः ऐसे कहत है कि हे राग हमको लज्जत नाहीं । याते अनुब्रजन तो आप अपनी हज्जा से होय है या सो राग को स्वर साठ ध्रुवि है । अपनी लज्जा सौ, अनुब्रजन है ।'

संगीत-वर्षा के रचयिता श्री विहारी ने राग का वर्णन करते हुए कहा है -- 'राग कई बाँके मान करे सँ मन को प्रसन्नता होवे और दुःखन को बुनने सो छ बाँके सो राग ।'

श्री सोरीचन्द्र मोहन टेंगोर ने राग की परिभाषा बतलाते हुए कहा है - यो ध्वनि विविध स्वर को विमुक्ति होकर बराबर छय में गमक, मुञ्जनादि गीत से बादी सम्बादी, अनुबादी और विबादी के विभाव से कण्ठ

१- संगीत उद्घाटन - पं० राधागोविन्द, सातवां अध्याय, रागाध्याय

२- संगीत(परिक्रमा) - श्री जगरमन्त्र ठेठ, फरवरी-४९, पृ० सं० १८२ ।

अथवा यन्त्र में पैदा होती है उसे राग कहते हैं ।

वास्तव में संगीत के बादि ग्रन्थकार मारुति ने राग का कानि नहीं किया है उनके काल में ग्राम, मुच्छंता वाति का अनुसार किया जाता था ।

राग शब्द की प्रथम व्याख्यामल्लह्म मुनि ने अपने ग्रन्थ बृहत्संहिता में की जो ईसा के बाद छठीं शताब्दी की रचना है । ग्राम, मुच्छंता, वाति का स्थान धीरे-धीरे राग ने ग्रहण करता हुआ किया ।

भारतीय राग पद्धति में मल्लह्म मुनि के योगदान की कोई नकार नहीं सकता । उनके उपरान्त राग की कितनी कल्पना नारद द्वारा रचित 'संगीत करण्ड' में उपलब्ध है । नारद का समय सात से ग्यारहवीं शती माना जाता है । रागों का पूर्ण विकास ब्राह्मणेय के काल में हुआ । भुति, स्वर, मुच्छंता और वाति में से मुख्य राग तथा उनमें से अन्य राग ऐसी पद्धति बादि उनके ग्रन्थ में दृष्टिगत होती है । रागों की वाति, बंस, गुरु, म्यास, अपम्यास, मुच्छंता, कंठा, कलंकार, रस और वन्त में उस राग की फल प्राप्ति का उल्लेख उनके ग्रन्थ में प्राप्य है ।

राग शब्द की व्याख्या करते हुए पाण्डो ने लिखा है -- स्वराष्टक के अन्तर्गत स्वरों का वह विभिन्न क्रम राग है, जो सभी भारतीय मीनियों का आधार स्वरूप होता है और जो कुछ स्थिर स्वरों की प्रकृति या विशेष स्वरों की क्रमिकता के द्वारा एक दूसरे से जुड़ा जाता है । श्री स्व० पी० गुरुनारायण के मतानुसार - 'राग स्वराष्टक के स्वरों का एक ऐसा गैरालम्बक विधान है, जो एक निश्चित मूल को व्यवस्त करने के लिए निर्मित किया जाता है । डा० परांजये के कथनानुसार, 'राग के आरम्भिक आलाप बंस या बादी स्वर का बार-बार उच्चारण, अनुकूल सम्पन्न में स्वरों का संघार, विशिष्ट स्वरों पर विराम, स्वरों के प्रयोग में विशिष्ट अनुपात राग की सम्पूर्ण भावना या बौद्धिक ऐसी वातियों का सम्यक् विचार - ये सभी सम्मिश्रित रूप से राग का विशिष्ट प्रभाव या वातावरण उत्पन्न करते हैं समीचीन होते हैं जिससे श्रोता के हृदय में लक्ष्मी आनन्द

की दृष्टि होती है और वह उसे वास-पास के वातावरण से हटकर राग के साथ सम्मिल हो जाता है। यही संगीत की वास्तविक रसानुभूति है।

राग वह है जो स्वर और कर्ण की ध्वनित शैष्टता के कारण सुन्दर है। जो श्रोता को आनन्द की अनुभूति कराता है। कृत्रिम सांगीतिक ध्वनियाँ, जो कर्ण प्रिय हैं और संगीत को आकांक्षा की प्रति कराती हैं, राग के रूप में बानी जाती हैं।

वेतन्य देव के अनुसार --

"A Raga is an artistic idea or an aesthetic scheme of which a scale, a mode, a melody or melodies from the rare material".

वर्तमान समय में जो राग गायन होता है उस राग के आविर्भाव के पूर्व गायकों का गायन-वादन होता रहा है। संगीत में रसकता के लिए ही राग-संगीत आविष्कार हुआ। मानव बीजन जो रसों से आविष्टित है और उन्हीं रसों को भूत करने के लिए रागों का बन्ध हुआ है। गीत जो उन रसों में से ऐसे रस गये, जिससे की राग का स्वर सन्निवेश एक रस के प्रसारण का साधन है। सार्वभौम स्वरों में वह गुण है कि वह स्वयं ही जलन-जलन रसों का उद्घाटन करते हैं और जन्हीं स्वरों का सन्निवेश 'राग' कहलाता है। 'गीत' से मिलकर 'राग' रस को भूत रूप में देता है। राग में रसकता तब जाती है जब मधुर स्वरों में उसके अनुक्रम गीत गाया जाए। रागों के लिए तात् और छय भी निर्दिष्ट की गयी

डा० परांशु के अनुसार, 'राग वह है जो स्वर एवं कर्ण की ध्वनित शैष्टता के कारण सुन्दर है और जो श्रोता को आनन्द की अनुभूति प्रदान करता है। कृत्रिम संगीत की ध्वनियाँ, जो कर्णप्रिय हैं और संगीत की आविर्भाव की प्रति कराती हैं, राग के रूप में मान्य हैं।

रागों के वाक्य रूप को ध्यान में रखकर ही रागों के रूपों की कल्पना की गयी है। नाव की उपाख्या में रागों के मानवीय रूप की कल्पना



कर उसमें तन्मय होने में युविषा रहती है। राग शब्द के स्त्रीलिंग रागिनी शब्द निष्पन्न होता है। रागिनी अपनी कोमलता दृढता सीमित क्षेत्र आदि के कारण किसी राग की अपनी मानी गयी है। रागिनी की संख्या अनुमत एवं परत मत में तीस तथा होमेश्वर और कल्लिनाथ के कथनानुसार छत्तीस हैं। ये रागिनी हः प्रसृत रागों की पत्नियां हैं।

अनुमत एवं परत मत के अनुसार हः प्रसृत राग इस प्रकार हैं --  
 धैरव, माठकौंस, पिंडौल, दीपक, भी, भैर, ह्रिद और कल्लिनाथ के मतानुसार हः प्रसृत राग इस प्रकार हैं :- भी, वसन्त, पंचम, भैर, धैरव, नटनारायण।

राग भारतीय संगीत की अपनी एक विधी विशेषता है, एक अव्यक्त सम्पत्ति है राग के बिना भारतीय संगीत कल्पनाशील है। राग शब्द में तन्मयता, तादात्म्य, तदाकारिता, स्थाकारिता, स्थितिता, स्वतन्त्रता, साधारणीकरण आदि का बोध होता है। यह अनिवार्य एवं जलौकिक ज्ञानान्ध का वाक्य है। लौकिक-जलौकिक सभी क्षेत्रों में समाहित 'राग' शब्द का अविमताये जन्म में एक ही बिन्दु 'तन्मयी' मग्न या अज्ञेयान्ध पर आकर केन्द्रित हो जाता है। महाकवि काळिदास ने सांगीतिक 'राग' का स्पष्ट उल्लेख करते हुए राग की इसी तन्मयकारिणी शक्ति की ओर संकेत किया है।

‘जसो राग-निविष्ट विचक्षुविज्ञाहितित हव सर्वतो रंगः’

जहाँ राग विचक्षुषियों की सभी रंगों में रंग देती है।  
 राग का प्रत्यक्षीकरण मानव की ज्ञानान्ध की अनुपति तक कराने में समर्थ होता है -- उत्साह, विश्वास, आवेश, कल्पना आदि पांच विशेषा इन रागों से ही उत्पन्न होते हैं। अनविचरकन, लोकमनोरंजन या वास्तविक के ज्ञान राग के प्रयोग से बहुलतः अनुपन्न, प्राणी के चित्त, मन तथा हरीर की किसी एक रंग में रंग हो तो जाता है। यह रंग स्वीकरण का कार्य करता है। राग इस स्वीकरण का कार्य करता है।

### राग रचना के तत्त्व

- १- राग किसी मेल या छोट से उत्पन्न होना चाहिए ।
- २- यह ध्वनि को एक विवेका रचना हो ।
- ३- प्रत्येक राग के छह बादी, संवादी, अनुवादी और विवादी स्वर लक्षित हैं ।
- ४- इसमें स्वर एवं कोटि हों ।
- ५- रसकता यानी सुन्दरता का होना अनिवार्य है ।
- ६- राग में कम से कम पांच स्वर अवश्य हों ।
- ७- राग में एक ही स्वर के दो रूप पास-पास लेने का शास्त्रकारों ने निषेध किया है । जैसे - गृ - ग, ग्री - ग्री आदि ।
- ८- राग में आरोह-अवरोह का होना आवश्यक है । इसके बिना राग का रूप पहचाना नहीं जा सकता ।
- ९- किसी भी राग में आठव स्वर वर्णित नहीं होता ।
- १०- मध्यम और पंचम, ये दो स्वर एक साथ तथा एक ही समय कभी भी वर्णित नहीं होते ।

### राग के सङ्गीतगत तत्त्व

छन्द :

संज्ञित शास्त्र के अनुसार दो क्रियाओं के बीच में रहने वाले अक्षराक्षर का नाम छन्द है । 'तमरकोष्ठा' के अनुसार :--

‘तालः काल क्रिया नामं छन्दः साम्यमथा स्त्रियाम्’

अर्थात् ताल में काल और क्रिया की साम्यता छन्द है ।

१- तमरकोष्ठा - प्रथम सङ्कट, रत्नोक्त सं० ६, पृ० सं० ६६ ।

प्राचीन काल से ही तीन विभिन्न छवों का उल्लेख संगीत शास्त्रों में मिलता है --

- १- क्लिप्चित छय
- २- मध्य छय
- ३- द्रुत छय

इनका प्रयोग संगीत में विभिन्न रस एवं भावों के उत्पन्न हेतु किया जाता है, शास्त्राधार है कि क्लिप्चित छय में कान्ता, मध्य छय में हान्त, हास्य व हृद्गार एवं द्रुत छय में रोद्र, वीरस्य, मयामक, वीर वीर बहुभुत रसों का सफलतापूर्वक प्रवर्तन सम्भव हो सकता है ।

‘संगीत में समय की समान गति को छय कहते हैं’<sup>१</sup>

सामान्यतः छय शब्द के दो अर्थ होते हैं -- (१) सामान्य शाब्दिक, (२) पारिभाषिक ।

छय का स्पष्ट शाब्दिक अर्थ है संयोग, एककृता, जब किसी की जाबाब किसी स्वर गालिका की ध्वनि से मिल जाती है तो कहते हैं कि गायक ने छय के साथ मुक्ति पर भी बहिकार प्राप्त किया है, किन्तु जब हमारा यस्तिष्क किसी वस्तु अथवा विचार में डीग हो जाता है तो कहते हैं कि वह छय की स्थिति में है । इस प्रकार छय शब्द का प्रयोग विभिन्न सम्बन्धों एवं अर्थों में किया जाता है । पारिभाषिक अर्थ में छय को ताछों एवं कालमाप का जाबार माना जाता है, गति की प्रकृति की सम्पूर्ण क्रियाओं का जाबार है, किन्तु एवं आकाश के नराचों की गति से लेकर घास के रुपन्दन तक प्रकृति की समस्त क्रियाएं कतिपय मूलभूत नियमों पर जाधारित हैं । यह

१- ताछ परिषद - श्री गिरिशचन्द्र बीवास्तव, पृष्ठ सं० ७४  
( भाग-२ )

सर्वविधित है कि राग में स्वर विशेष का विस्तार या संक्षेप मात्र से भाव में अन्तर आ जाता है ।

संगीत रचना के भाव पर छन्द का विशेष प्रभाव पड़ता है, शास्त्रीय मूल्य कहा में ताल के इस प्रकार का पूर्ण विचार हुआ है । इसे ताल प्रमाण कहा गया है जिसका अर्थ है-भाव छन्दानुरूप छन्द । प्रत्येक रचना का अपना ताल प्रमाण होता है । मध्यम की रचना मध्य छन्द में ही प्रभावकारी होगी किन्तु अन्य वचना द्रुत में नहीं ।

संस्कृत के राग काव्यों में ये सभी विशेषताएँ परिलक्षित होती हैं । संगीत में राग का आधार छन्द भी है । संगीत में व्यक्ति अपनी भावनाओं को स्वर और छन्द में व्यक्त करता है । छन्द के संयोग से ताल में विभाजित करने के उपरान्त ही गायक वचना वाक्य पदों या गीतों को स्वर में बाँटकर गाता बताता है । छन्द का प्रयोग भावों की गति के अनुरूप होता है । प्रत्येक छन्द की छन्द-छन्द गति होती है । विभिन्न भावों को प्रकट करने के लिए विभिन्न छन्दों का प्रयोग किया जाता है । छन्द काव्य की स्वाभाविक रूप से संगीतात्मकता प्रदान करती है, जिसके कारण भावों और सरसता ती भावों के साथ जाती ही है, साथ ही एक प्रवाह शक्ति और जोश भी पैदा कर देती है ।

ताल

‘ताल’ के सम्बन्ध में ‘नगरकोष’ में कहा गया है कि --  
‘तालः काल इयामानम्’

इसका तात्पर्य यह हुआ कि संगीत में जो समय व्यतीत होता है उसके नापने वाली इकाई को ताल कहते हैं, इसी अर्थ में विभिन्न भावनाओं के समुद्र को ताल कहते हैं ।

### ताल शब्द की व्युत्पत्ति

‘संगीत मकरन्द’ में ताल के सम्बन्ध में इस प्रकार उल्लेख किया गया है । यथा --

ताल शब्दस्य निष्पत्तिः प्रतिष्ठाप्येन बाहुना ।  
गीतं वाचं च नृत्यं च नाति ताळे प्रतिष्ठितम् ॥

परिभाषा शब्द ‘ना’ बाहु से ‘मात्रा’ शब्द का एवं रजक ‘बन्द’ बाहु से ‘हस्त’ शब्द का उद्भव हुआ । विद्वानों का मत है कि ताल का बाहु रूप ‘तल’ है । इसे ‘मिथि’ या ‘बुनियाद’ कह सकते हैं। गीत, वाच और नृत्य तीनों की प्रतिष्ठा ताल पर हुई है, सम्भवतः इसीलिए प्रतिष्ठा वाचक बाहु रूप ‘तल’ से ‘ताल’ बना है ।

तालस्तल प्रतिष्ठावामिति धातोर्धे नि स्मृतः ।  
गीतं वाचं तथा नृत्यं वस्तुताळे प्रतिष्ठितम् ॥

इस प्रकार संगीत में ताल की समझने का अर्थ गायन, वादन एवं नृत्य में ताल के महत्व को जानना । गायन, वादन एवं नृत्य ताल से ही होना पाते हैं । ताल कालमान को ठीक उसी प्रकार निर्धारित करते हैं जिस प्रकार मिनट बताने के लिए सेकण्ड घण्टा बताने के लिए मिनट, दिन-रात बताने के लिए घण्टा मास बताने के लिए दिन और वर्ष बताने के लिए वर्ष नि होते हैं । जिस प्रकार बन्धकार में प्रज्ञा का मास निहित है, दुःख में सुख का, वास्य में हवन का ठीक उसी प्रकार संगीत में ताल समावे हुए है । इसी प्रकार गीत में ताल की महत्ता ‘गीत ताल किरणाम्’ च नाट्य में ताल की उफोमिता

१- संगीत मकरन्द - श्लोक सं० ५८, सू० सं० ५३

२- संगीत रत्नाकर - शाङ्ख-भट्ट, प्रणमस्वराताध्याय, श्लोक सं० २१,  
सू० सं० १३

३- नाट्यशास्त्र - भारतमुनि, स्वर्णिनीध्याय, श्लोक सं० १२५,  
सू० सं० ३८१

नाट्य ताठे प्रतिष्ठितः<sup>१</sup> मरत ने अपने नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित की है ।  
ताठ की मरत ने काठ-प्रमाण<sup>२</sup> विशेष माना है, ततः काठेन संयुक्तो भवेन्नित्य  
प्रमाणतः, नानं ताठेन धार्यते । मरतमुनि ने ताठान के रूप में यति, पाणि  
व छय का उल्लेख किया है --

बहुभुता हि ताठस्य यति पाणि छयाः स्मृताः ।

छय की परिभाषा में मरत ने काठ या समय के तन्त्र का उल्लेख किया  
है --

कठाकठान्तरकृत स छयो नाम संज्ञितः<sup>५</sup> ।

छयों के तीन भेद बताये गये हैं --

अपोठवारच विशेषा हुतमध्य किञ्चिन्मिताः<sup>५</sup> ।

यहाँ की स्वर एवं ताठ का अनुपाक या निवेष्टक मरत ने माना है --

पदं तस्य भवेद्वस्तु स्वरताठानुपाकम् ।<sup>६</sup>

ताठ की लक्ष्यता का स्पष्ट उल्लेख मरत ने किया है --

वस्तु ताठं न जानाति न स गता न वाक्कः ।<sup>७</sup>

इस प्रकार जिसे ताठों का ज्ञान नहीं उसे वाक्क या वाक्क  
नहीं कहा जा सकता ।

१-	नाट्यशास्त्र	- मरतमुनि, एकविंशोऽध्याय, श्लोक सं० ५२६, सूत्रसं० ३८१
२-	"	" " " " ५२७, " ३८१
३-	"	" " " " ५२८, " ३८२
४-	"	" " " " ५२९, " ३८२
५-	"	" " " " ५३१, " ३८२
६-	"	" " , हाविंशोऽध्याय, " २५, " ३८५
७-	"	" " , एकविंशोऽध्याय, " ५२७, " ३८२

संस्कृत के रागकाव्यों में संगीत की दृष्टि से ताल का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। संगीत ही क्या समस्त दृष्टिकोण में एक अपूर्व ताल व्यवस्था अर्थात् ताल की नियमितता दृष्टिकोण से होती है। यथा सुयोध्य से लेकर सुयस्ति तक एवं मनुष्य के मुख्य रूपमय ताल में गति रहती है। विभिन्न ग्रहों की अपनी परिधि पर या इसी ग्रहों के भारों और घूर्णन के ताल में किंचित मात्र भी अन्तर हो जाए तो ब्रह्मप्रलय का कारण बन सकती है अतएव जीवन के अष्टा-वर्ण में लय प्राप्त है लय के आधार पर ही ताल व्यवस्था निश्चित होती है।

### ध्रुवक या टेक

संगीत शास्त्र के नियमानुसार संस्कृत के राग काव्यों के नेय पदों में ध्रुवक ( टेक ) का होना अत्यन्त आवश्यक ही नहीं बल्कि अनिवार्य भी है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि ध्रुवक के बिना पद, नेयपद की कोटि में नहीं जा सकता इसे संगीतमय टेक भी कहते हैं अतः राग काव्यों में ध्रुवक का होना आवश्यक है।

ध्रुवक यानि टेक, टेक को एक प्रकार से गीत का मुकुट भी कह सकते हैं। शास्त्रीय संगीत की दृष्ट्यावली में टेक स्थायी की प्रथम पंक्ति कही जा सकती है। इन पदों में पद की प्रथम पंक्ति अन्य पंक्तियों की अपेक्षा छोटी होती है जिसे स्थायी पद अथवा टेक कहते हैं। प्रत्येक दो चरणों के बाद प्रथम पंक्ति की जादृष्टि की जाती है, अन्य सभी पंक्तियों में मात्रारं सवान होती हैं। एक निश्चित अन्तर के उपरान्त बार-बार टेक की जादृष्टि होने से पद में संगीत की अपूर्व मर्मकण्डर तथा ध्वनि सौन्दर्य प्रकट होने लगता है उदाहरणस्वरूप नीचे गोविन्द राग काव्य में ध्रुवक का प्रयोग इस प्रकार है --

उल्लिख्य उल्लिख्य उल्लिख्य उल्लिख्य उल्लिख्य उल्लिख्य  
मधुर निकर कर्णमय कोकिल कृपित कुंज कुटीरे

विहरति हरिति सरस वसन्ते

मृत्यति युवति कनेन समं सति विरहिजनस्य दुरन्ते ॥ प्र०॥

उन्मदमदन मनोरथ पथिक वसुधन वनित विद्यापे

वलिबुलसङ्ग-कुलकुसुमसमूह निराकुलकुल कलापे ॥ वि० ॥

इस प्रकार टेक की पंक्ति गीत को अन्य पंक्तियों या चरणों में गाये जाने के पश्चात् पुनः दुहराई जाती है, टेक का यह पुनरावर्तन कभी एक ही पंक्ति के बाद जाता है तो कभी सम्पूर्ण पद वर्णों की, तीन या चार पंक्तियों के बाद जाता है। एक दुष्टि है टेक का उपयोग काव्यात्मक दृष्टि से होता है, अर्थात् गीत के सन्दर्भ में वह 'टेक' लय सहित होता है। सांकेतिक सौम्यते व लय की दृष्टि से उनका महत्व गीत के लिए अवश्य हो जाता है। टेक कभी एक पंक्ति का और कभी एक से अधिक का भी होता है।

### गीत

संगीत के विविध पैदाश तत्वों -- गीत, वाद्य और नृत्य में, गीत का स्थान अत्यन्त महत्वपूर्ण है। यद्यपि इन तत्वों के सम्मिश्रित रूप को संगीत कहा जाता है, परन्तु हमें गीत तत्त्व ही प्रधान है। गीत की प्रधानता को प्रतिपादित करते हुए आचार्य मुद्ररूपति लिखते हैं -- 'गीत संगीत का बंध है। इतना अवश्य है कि वह प्रधान बंध है वाद्य और नृत्य उसके सहायक हैं, परन्तु गीत सम्पूर्ण संगीत नहीं है।' गीत मानवीय भावों को माया के माध्यम से अभिव्यक्ति प्रदान करता है, नृत्य उन भावों को मुक्त रूप प्रदान करता है तथा वाद्य उसमें सहायक होता है।

नाट्य शास्त्रियों ने नाट्य के लिए भी गीत की महत्ता स्वीकार की है। उन्होंने उसे नाट्य का प्राण माना है। आचार्य अमिनच्युप्त नाट्य



श्रवण के लिए 'गीत' को प्राणामृत स्वीकार करते हुए कहते हैं --

प्राण मृत तावत् पुमानां श्रवणस्य<sup>१</sup>

आचार्य साङ्ख्य-मतेय भी गीत की प्रामाण्यता स्वीकार करते हुए कहते हैं नृत्य और वाद्य गीत के उपर-भक्त और उत्कर्षा हैं ।

'नृत्यं वाधानुगं प्रोक्तं वाद्यं गीतानुवर्ति च'<sup>२</sup>

आचार्य भरत भी नाट्य के लिए गीत की अपरिहार्यता स्वीकार करते हुए गीत को नाट्य की श्रृङ्गा प्रतिपादित करते हैं । उनके अनुसार गीत और वाद्य यदि ठीक ढंग से प्रयुक्त हों तो नाट्य श्रवण में किसी प्रकार की विपत्ति नहीं आती है --

गीते प्रसन्नः प्रसन्नं तु वाद्यैः श्रृङ्गा हि नाट्यस्य वदन्ति गीतम् ।

गीते च वाद्ये च प्रयुक्ते नाट्यं श्रवणेन न विपत्तिं भेति ॥

गीत को परिभाषित करते हुए आचार्य साङ्ख्य-मतेय कहते हैं - गीत स्वरों का वह समुदाय है जो मन का रंजन करता है । यह गान्धर्व और गान के मेल से दो प्रकार का होता है -

एकः स्वर सन्धौ गीतमित्यभिधीयते ।

गान्धर्वकान्धर्वमित्यस्य मेघज्जमुदीरितम् ॥

गान्धर्व गीत उसे कहा जाता है जो गान्धर्वों द्वारा गाया जाता है । इसे वेदों की ही तरह अपौरुषेय और अनादि माना गया है । 'गान-गीत' उसे कहा जाता है जिस संगीतकारों या गायकों ने अपनी बुद्धि और कौशल के द्वारा निमित्त करके उसे स्थापना कर दिया तथा बाद में उसे लोकानु-रूपन के लिए समाज में प्रचारित किया । 'संगीत रत्नाकर' के टीकाकार

१- अमिनच नारसी - अमिनच मुद्रत, सुवीथि सण्ड, पृ. ३८६, चम्पई संस्करण।

२- संगीतरत्नाकर - बङ्गुवारा संस्करण, स्वभाष्याय, पृ. सं. १५

३- नाट्य सास्त्र - रत्नोक्त सं. ३२, पृ. ६०३

कालिदास 'गांधी और गांधी' को ही समझ: गांधी संगीत और देशी संगीत मानने के फायदे हैं। इनमें गांधी संगीत का प्रयोग महादेव के बाद आचार्य भारत ने किया --

गांधी देशीति तद्देवा तत्त गांधी: स उच्यते ।

यो गांधीति विरिच्यार्थैः प्रयुक्तो मरतादिभिः ॥

गांधी संगीत अत्यन्त कठोर प्रांस्कृतिक एवं नाटिक नियमों में बंधा हुआ था। वतः इसका प्रसार बाद में समाप्त हो गया, जब यह बिल्कुल प्रचलित नहीं है।

देश के विभिन्न भागों में अपनी रूढ़ि के अनुसार मनीर-वन के लिए जिस गीत को सभी लोग गाते हैं उसे ही देशी संगीत कहा जाता है :--

देश-देशे बनानां यदुत्तमं दृक्वरा-वकम् ।

गीतं च वाक्यं नृत्यं तद्देशीत्यभिधीयते ॥

देशी संगीत वस्तुतः एक संगीत है जो निम्न-निम्न स्थान के लोगों के द्वारा कल-कल प्रकार के मनीर-बनाये गाया जाता था। देशी संगीत को नियम बद्ध कर पाना बहुत कठिन था क्योंकि स्थान भेद के उसके नियम भी बदलते रहते थे। देशी संगीत जब के हिन्दुस्तानी संगीत के बिल्कुल निम्न था। जब का हिन्दुस्तानी संगीत नियमों में बाध होता है, परन्तु देशी संगीत पर किसी भी एक नियम को लागू नहीं किया जा सकता था। 'संगीत मर्यादा' के अनुसार जो संगीत देश के निम्न भागों में वहां के रीति रिवाजों के अनुसार लोकानुर-वन करता है उसे ही देशी संगीत कहते हैं --

तद्देशीत्युक्त्वा रीत्या यत्स्यात् लोकानुर-वनम् ।

देश-देशे तु संगीत तद्देशीत्यभिधीयते ॥

१- संगीतरत्नाकर - बङ्गाल संस्करण, स्वराध्याय, पृष्ठ सं० १४

२- संगीत रत्नाकर - बङ्गाल संस्करण, स्वराध्याय, पृष्ठ सं० १४-१५

३- संगीत विशारद - पृष्ठ १४८ पर उद्धृत

मानव निमित्त गीत के चार जंग माने गये हैं -- राग, माध्या, ताळ और मार्ग । ये चारों ही जंग या तत्त्व मार्गों की अविव्यक्ति में सहायक होते हैं । ये सभी एक दूसरे के सहायक या पूरक होते हैं । इनमें से किसी एक को गीत नहीं कहा जा सकता । चार जंगों एवं अन्य विशिष्टताओं की ध्यान में रखते हुए कल्लिनाथ ने गीत की परिभाषा करते हुए कहा है कि गृहस्थादि वृक्षांश उदात्ता से उद्दिष्ट स्वर सन्निवेश ( राग या वाति ) पद ताळ एवं मार्ग इन जंगों से युक्त होकर गीत कहलाता है --

गृहस्थादिवृक्ष उदात्ता उद्दिष्ट स्वरमात्र सन्निवेश विज्ञेयौ रागः ।

तैः स्वरेः पदेस्तालेर्वांगेवं चतुर्विहङ्गैरुपेतं पुवादिस्तत्तं गीतम् ॥

गृह, वृक्ष, तार, मन्द्र, म्यास, लघुपद, बहुपद, चतुष्टय आठव और बौद्धित - ये वाति के वृक्ष उदात्ता माने गये हैं गीत इन्हीं वृक्ष उदात्ताओं से युक्त माना जाता है ।

गृहंस्तौ तार मन्द्रौ च म्यासापम्यास एव च ।

लघुपदं च बहुपदं च आठवौद्धिते तथा ॥

इसी तरह गीत की स्वर, पद, ताळ, और मार्ग इन चार जङ्ग-गों से युक्त होना चाहिए । कुछ आचार्यों राग, माध्या, ताळ और मार्ग के भेद से चार प्रकार के जंग मानते हैं ।

प्राचीन आचार्यों ने गीतों के ज्ञेय भेद स्वीकार किये हैं । आचार्य भरत ने गीतों की पुवागीत, आसारित, यथेमान आदि प्रधान भेदों में विभक्त करके पुनः उनके ज्ञेय उपभेद प्रस्तुत किये हैं । इन गीतों में पुवा गीतों की आचार्यों ने अधिक महत्त्व प्रदान किया है । नाट्य प्रयोग के अन्तर पर इन पुवा-गीत के संयोजन की आचार्यों ने आवश्यक माना है । नाटकों में प्रयुक्त होने के

१- संक्षिप्त रत्नाकर - कल्लिनाथ ( टीका ) रागाध्याय, पृ० सं० ३३

२- नाट्यशास्त्र -

वन्द्यो संस्कारा, पृ० सं० ४४३

कारण ही नाट्यशास्त्रियों ने इनकी विस्तृत बर्णना की है और इसी कारण ये अधिक महत्वपूर्ण माने गये हैं ।

### प्रवाणीत

वाचार्थी मरत ने इसे परिभाषित करते हुए कहा है कि जो कलाएं पाणिना एवं नाट्यार्थ हैं जो सप्त रूप के अंग और सप्त रूप के प्रमाण हैं उन्हें ही प्रवाण कहते हैं --

वा क्लः पाणिना नाट्यसप्तस्वरूपाङ्गमेव च ।

सप्तस्वरूप प्रमाणं च तद् प्रवेत्त्वमिच्छति ॥

प्रवाणीतों में वाक्, कर्ण, अङ्गकार, यति, पाणि, छय, आदि एक दूसरे के साथ प्रत्येक रूप के सम्बद्ध रहते हैं इसी कारण उन्हें प्रवाणीत कहा जाता है --

वाक्कवर्णाङ्गकृ-कारा यतः पाणयो छयाः

प्रवमन्योन्यसम्बद्धा यस्मात्समाहुः प्रवाः स्मृताः

वाति, स्थान, प्रकार ( सम, वक्त्रम, विधान इत्यादि ) प्रमाण ( चटुक्क अष्टक ) और नाम के भेद से प्रवाणीतों के अनेक भेद हो जाते हैं --

वातिः स्थानं प्रकारश्च प्रमाणं नामैव हि ।

तेषां प्रवाणानां नाट्यशैक्तिरूपाः चतुष्टयकाः ॥

नाट्य प्रयोग के विभिन्न अवसरों पर जो विभिन्न-विभिन्न प्रकार के प्रवाणीतों के वाचन का विधान है, वे पांच प्रकार के होते हैं -- प्रवेक्षिणी, वैष्वाक्षिणी, वाक्वाक्षिणी और प्रवाक्षिणी तथा अन्तरा --

प्रेक्षकैः पवित्राभिप्रासादिक मणान्तरात् ।

गानं पञ्चविधं श्रेष्ठम् - - - - - ॥

प्रावेशिकी- किसी भी नाटक के अङ्क-कारण के समय विभिन्न प्रकार के रसों प्रत्यक्ष अर्थों से युक्त जिस प्रवागीत का गायन होता है उसे प्रावेशिकी कहते हैं ।

नानारसार्थयुक्ता गृणां या गीयते प्रवेशेण ।

प्रावेशिकी तु नाम्ना विज्ञेया सा प्रवा लभ्यते ॥

नैष्ठिकी - किसी नये अङ्क के अन्त में पात्रों के निष्क्रमण के समय निष्क्रमण की भाषणा से युक्त जिस प्रवा का गायन किया जाता है उसे नैष्ठिकी कहते हैं ।

अङ्क-कान्ते निष्क्रमणे पात्राणां गीयते नैष्ठिकेण ।

निष्क्रामोपलक्षणां विधानैष्ठिकीं तां तु ॥

वादिपिकी -- नियम को बानने वाले, नाटक के अवसर पर जब किसी क्रम का उत्तर-व्यय करते जिस प्रवा का मुता लय से गायन करते हैं, उसे वादिपिकी कहते हैं --

क्रममुत्तरं वादिपिकीः क्रियते वा मुतालयेन नाट्यविधौ

वादिपिकी प्रवा सी - - - -

प्रासादिकी -- जो प्रवा किसी अन्य रस ( कलहा आदि ) से प्राप्त अवस्था में अपने वादे-प से परिवर्तन करके साध्यादिकों को प्रसन्न कर देती है उसे प्रासादिकी कहते हैं --

वा न रसान्तरादुपासनादिपञ्चसातु प्रासादयति ।

रस (रङ्ग) प्रसाद जननीं विद्या-प्रासादिकीं तां तु ॥

अन्तरा -- नाट्य प्रयोग के समय जब पात्र विद्यायुक्त विस्तृत,

कुद, दुष्ट, मर, विनाश किन्ती कष्ट से दुःखी मुक्ति का पतित हों तो उनके दोषों को छिपाने के लिए बिल जूवा का नायन किया जाता है उसे सन्तरा कहते हैं --

विनाशो विमुक्तो कुदे दुष्टे मरेऽथ सह-गते ।

मुत्तमाराकसन्ने च मुक्तिं पतिते तथा

दोषाप्रच्छादने वा च नीयते सन्तरा जूवा ।

इसी प्रकार अन्य दुष्टियों से जूवागीत के अनेक भेद होते हैं । इन जूवा गीतों के गाने के लिए विभिन्न प्रकार के हथ्यों का विधान आचार्य भरत ने किया है, जिन्हें जूवा-दू च या जूवापक्ष कहा जाता है ।

जूवागीतों में सर्वप्रथम आकाश गान, तदनन्तर बाध और उसके बाद हन्ध गान यही क्रम माना गया है --

उपेयानं ततो बाधं ततो मुतं प्रीत्येह

गीतवाधाह-गसम्बन्धः प्रयोग इति संक्षिप्तः

जूवागीतों के गान के समय प्रसङ्ग-ग अथवा पुनरुक्त नामक बाधों को कहा जाता था । गीत के साथ बाधों का वाक्य किस स्थान से आरम्भ किया जाए इस सम्बन्ध में आचार्य भरत ने विस्तारपूर्वक निर्देश किया है । आचार्य भरत ने जूवागीतों को बहुत महत्व प्रदान किया है । जूवागीत कर्त्ता को अभिव्यक्त करने में तो सहायक होते ही थे साथ ही वे किसी विशिष्ट उद्देश्य की सिद्धि के लिए अनुकूल वातावरण भी उत्पन्न करते थे । जिस प्रसङ्ग-ग को अभिव्यक्त करने में कथोपक्रम आदि असम्भवी होते थे उस प्रसङ्ग-ग को उपदिष्ट करने में जूवागीतों को महत्वपूर्ण माना गया है । बिल भावों को अभिव्यक्त करने में गवादि असम्भवी हो जाते थे उन भावों को जूवागीत के द्वारा अभिव्यक्त किया जाता था ।

गायकों में अनेक प्रकार के भावों या दृष्टियों का प्रक्षेप वर्णित माना गया है, उन्हें भी प्रशिक्षित करने के लिए जूवागीतों का विधान होता था ।

इस तरह ब्रुवागीत मुख्य का भी कार्य करते थे । अप्रसंगिक पात्रों को ब्रुवागीतों के माध्यम से सार्थकता प्राप्त करने के लिए जोड़ा जाता था । बाबाय मरत ने अपनी नाट्य शास्त्र में इन श्रेणियों का उल्लेख किया है । रानी के लिए लवरी, धुंधला, ज्योत्स्ना, नलिनी इत्यादि हथ्यों का, बैराग्य आदि के लिए बली, सारसी, हिलिनी, झी आदि हथ्यों का तथा सामान्य कोटि की महिलाओं के लिए प्रमरी, कोमिला आदि सांकेतिक हथ्यों का व्यवहार किया जाता था । इस सन्दर्भ में बाबाय मरत का निम्नलिखित उद्धरण है --

लवरी धुंधला ज्योत्स्ना, नलिनी, तलणी नवी ।

नृप स्त्रीणां मन्त्रयेता बोधयुगा संज्ञाः ॥

इस प्रकार ब्रुवागीत बहुत महत्वपूर्ण माने गये हैं जिन्हें हम मुख्य संगीत अथवा काव्य संगीत का श्रेष्ठ निदर्शन मान सकते हैं ।

ये ब्रुवागीत नाट्य प्रयोग के समय प्रयुक्त होकर नाटकों को उद्भूत करते रह-रौन्दों तथा अन्य रूपशिल्पों में सहायक होते थे । बाबाय मरत ने ब्रुवागीतों का भी विस्तारपूर्वक विवेक प्रस्तुत किया है । ताड़, किनाम तथा कदर विन्यास को ध्यान में रखकर आचारित आदि गीतों को चार भागों में बांटा जाता है -- कनिष्ठ, उद्यन्तर, मध्यम तथा ज्येष्ठ । इन चारों प्रकारों के गीतों के गायन के लिए क्रमशः चार बहू-ग माने जाते हैं -- कुल, प्रतिपुल, वेद, संख्या । इन वर्गों को ही क्रमशः उपोदन, शुभ, ओष और संहार कहा जाता है ।

उपोदनं कुलं तोषां शुभं प्रतिपुलं वेदः ।

ओषः शरीरं संहारावेकह-नविधि क्रमः

इत्येवं चतुर्ह-नानि त्रैयान्वाचारितानि तु

आचारित गीतों के लिए 'उपोदन' एक प्रमुख शब्द है । नाट्यशास्त्र

के अनुसार 'उपोहन' उसे कहा जाता है जिसके द्वारा स्वरों का परिशीलन करके गीत का प्रवर्तन किया जाता है और जिसका आधार स्थायी स्वर होते हैं। 'उपोहन' नाट्य का वह कण्ठ होता है जिसमें जाने दिए जाने वाले नाट्य प्रयोग की सूचना गीत एवं वाच की ध्वनि के द्वारा दी जाती है --

उपोह्यन्ते स्वरा यस्मात्स्मात् गीतं प्रवर्तते ।

तस्मादुपोहनं त्रैलोक्यादिस्वरसमाख्यम्

अथोपोह्यते यस्मात्प्रयोगः सूचनादिभिः

तस्मादुपोहनं ज्योत्स्नानमाण्डलमाख्यम्<sup>१</sup> ।।

कथिष्ठ वाद्यारित में उपोहन अंग पाँच कला का माना गया है, छयान्तर में ६, मध्यम में सात तथा ज्येष्ठ वाढ कला का माना गया है। जदरों की संख्या के आधार पर भी वाद्यारित गीतों को बांटा गया है जो तीन प्रकार के होते हैं -- यथाकार, त्रिसंख्यात और त्रिसंख्यात। यथाकार में गीत जदरों के अनुकूल ही है और उनमें जदरों की प्रारम्भिक नहीं होती। अन्य दो प्रकार के गीतों में जदरों का प्रारम्भिक गायन होता है। इस प्रकार की वाद्यारित त्रिसंख्यात में दो बार तथा त्रिसंख्यात में तीन बार की जाती है। गीतों को ऋतु-मृत करने के लिए ही कर्णों की वाद्यारित करने का विधान है।

वाच वाद्यारित वादि गीतों का प्रवर्तन नहीं है अतः यह स्पष्ट नहीं हो पाता कि इनका गायन किस प्रकार किया जाता है। इन गीतों के लिए जाने वाले शास्त्रीय हर्षों की भी वाच व्याख्यायित कर पाना संभव नहीं है। उपोहन के स्पष्टीकरण के माध्यम से वाद्यारित गीतों पर विचार करते हुए डा० अरविन्द्र जीवर परांवेध लिखते हैं -- उपोहन गीत का वारम्भिक अङ्ग है, जिसमें एक-एक स्वर को लेकर कुछ वर्णों की ध्वनि



का परिशोधनपूर्वक गान किया जाता था। इसके अन्तर्गत मङ्गक, अपरान्तक जैसे कतिपय गीतों में 'ऋतुपोहन' नामक एक अन्य गङ्गन होता था, जो सम्भवतः वाङ्मयिक सङ्ग-गीत के बोझ-बाधाप वधात् क्षिण बाधाप के समुच्चय था। इन गङ्गनों के प्रवर्तन के लिए निम्न दो उद्देश्यों की परिकल्पना सम्भाव्य है - एक यह कि गीत के प्रसक्त लोगों को गाने से पूर्व कण्ठ स्वर को तैयारी के लिए पूर्णतः तन्नाम बनाया जाए तथा दूसरा यह कि नाट्यान्तर्गत गीतों के द्वारा वागामी प्रयोग को सुनना पहले ही प्रस्तुत की जाए। परतीकृत विवरण से यह स्पष्ट है कि यह नाम विशिष्ट प्रकार एवं तात्त्विक विचार से निबद्ध रहता था। वाङ्मयिक संगीत में गीत गान के पूर्व रेखा, तन्ना, नौन तन्ना आदि अनेकानि तन्नों का लघुयुक्त प्रयोग वारम्भिक बाधापों के रूप में किया जाता है, जिसका उद्देश्य स्पष्टतः गाने वाले गाने का रूप का वागमय देना है।

वागमयित के समान ही यथैमान गीतों में भी उपोहन की कला तथा उसकी विधि निम्न प्रकार की हुवा करती थी। वागमयित गीतों में ही जब तात्त्विक, लय, पात्र तथा वयिनय की वृद्धि कर दी जाती थी तब उसे 'यथैमान' गीत कहा जाता था। इन गीतों के विभिन्न रूपों को कण्डिका कहा जाता था। ककार कुन तथा लय वैविध्य के अनुसार रूपों या कण्डिकाओं का निर्माण होता था। यथैमान में बार कण्डिकारं होती थी -- विशाखा, सङ्ग-गता, पुनन्वा वौर हुमुली। विशाखा में नौ ककारं वधात् वृद्धार वृद्ध ककार, सङ्ग-गता में आठ ककारं वधात् वृद्ध वृद्ध ककार पुनन्वा में वृद्ध ककार वधात् वृद्ध वृद्ध ककार वौर हुमुली में वृद्ध ककारं वधात् वृद्ध वृद्ध ककार होती थे। विशाखा में वारम्भिक उपोहन पांच कला तक, सङ्ग-गता में छः तक पुनन्वा में सात तक तथा हुमुली में आठ कला तक किया जाता था।

हुवा आदि गीतों के अतिरिक्त 'सप्तक' के नाम से प्रसिद्ध गीतों का भी उल्लेख नाट्यशास्त्र में प्राप्त होता है। ये सात गीत निम्नांकित हैं -- मङ्गक, अपरान्तक, प्रकरी, वीरगाय, उल्लोम्यक, रोविन्त्यक वौर उचर।

वाक्यायें भारत ने इन सभी गीतों को कुडा के द्वारा कथित माना है अतः ये इन्हें प्रत्यक्ष मानते हैं ।

इस प्रकार ध्रुवागीत वासारीत, वधमान वादि के भेद से गीतों के अनेक भेद माने गये हैं बिना समझ को परिचित कर माना जाय सम्भव नहीं है या विभिन्न प्रकार के गीत या तो नियुक्त होते थे, पद नियुक्त होते थे तथवा अनियुक्त होते थे । जिस गीत में गीत के विविध बहु-ग होते थे उन्हें नियुक्त माना जाता था, जो गीत गीताहु-गों से रहित होते थे परन्तु उनमें हन्धपाद वादि रहते थे, उन्हें पद नियुक्त की संज्ञा से अभिहित किया जाता था और जो गीताहु-गों और हन्धों से भी रहित होते थे, उन्हें अनियुक्त कहा जाता था ।

इस विवेचन से स्पष्ट होता है कि प्राचीन काल में ऐसे गीत गीत कुडा करते थे <sup>जो</sup> हन्धों एवं गीत के भिन्नों से युक्त कुडा करते थे ।

### संस्कृत साहित्य की दृष्टि में गीत

गीत की युक्तक की के वर्तमान सबसे महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है जो वाच के अस्त बोलन में काव्यात्म्य के विभिन्न अनुकूल होने के कारण अतिशय लोकप्रिय बन गया है । गीतियों में कवि की अनुपत्तियां प्रधान होती हैं इसी कारण कलात्मक की संज्ञा माकला अति सुदृढ़ बन गया है और गीतियों की लोकप्रियता के कारण ही प्रत्यक्ष काव्यों में भी गीति तत्त्व का समावेश हो गया है इसी कारण उनमें कथा और कटु कथन दण्डित होता जाता है और भाव विच्छेदभाषा की प्रकृति प्रसर होती जाती है । वाचस्पति मेरोडा के अनुसार -- गीत या गीति का अर्थ सामान्यतया गाना समझ लिया जाता है, जिसमें वाच, गृह-गार, गायन, वादन की प्रधानता हो किन्तु यहां गीत या गीति का अर्थ दृश्य की सामान्य भावना को हन्धवत् रूप में प्रस्त करना अभिहित है ।

संस्कृत कण्ठकाव्यों में ही गीत प्रधान एक श्रेणी विहित हुई थी

रागात्मक होते हुए भी कुछ कार्यों से अधिक भिन्न नहीं है जिसे नीति काव्य कहा गया है। काव्य शास्त्र में नीतिकाव्य का एक मुख्य काव्य भेद के रूप में विवेचन नहीं मिलता तथापि इस नीति काव्य को हम सङ्कलाव्य के अन्तर्गत रख सकते हैं क्योंकि इसमें मानव जीवन की किसी विशिष्ट घटना का बड़ी ही सन्म्यता से चित्रण किया जाता है। जब नीतिकाव्य, ऐसे कुछ काव्य को कहा जाता है जिसमें मानव जीवन की किसी विशेष घटना को बड़ी ही सन्म्यता एवं रागात्मकता के साथ ध्वन्यात्मक शैली में इन्द्रोद्बोध किया गया हो और साथ ही जिसमें वात्सानुसृति की सरस व्यञ्जनात्मक अभिव्यक्ति हो और गेयता भी हो।

वस्तुतः ऐसे कार्यों के साथ 'नीति' शब्द का प्रयोग ज़ोरों से 'छिटिक' शब्द के अर्थ में किया गया है। ग्रीक भाषा में 'छावर' एक वाच चिह्न का नाम है जिस पर एक ही व्यक्ति द्वारा नीति गाये जाते थे, इसी 'छावर' के यह 'छिटिक' शब्द निकला है। अतः संगीत से इसका मित्य सम्बन्ध है अतएव नीतिकाव्यों में गेयता अनिवार्य रहती है फिर भी नीतिकाव्यों के नीति शब्द से आवश्यक के संगीत का अर्थ नहीं किया जा सकता जिसमें बाण भुङ्गनार, गायन, वादन और नृत्य की प्रधानता रहती है। अपितु नीतिकाव्य के 'नीति' शब्द से तात्पर्य है, नीतिकार द्वारा अपनी दुःख की रागात्मक भावना को इन्द्रोद्बोध रूप में ध्वन्यात्मक शैली में छिपिबद्ध करना जिसमें वात्सानुसृति की सरस अभिव्यक्ति हो। अतएव नीतात्मकता के होते हुए भी जो पन रचना केवल वाङ्मय अभिव्यक्तिपरक होगी, वह नीतिकाव्य के अन्तर्गत न लगी जा सकेगी, अतः नीति व्यक्तित्व सीमा में सुबहुतात्मक अनुसृति का यह शब्द रूप है जो अपनी ध्वन्यात्मकता में गेय हो सके, इस प्रकार ध्वन्यात्मकता रागात्मकता ही नीतिकाव्य के प्रमुख तत्त्व हैं। इन को प्रमुख तत्त्वों के अतिरिक्त भावमयता भी नीतिकाव्यों का एक विशिष्ट तत्व माना जाता है। यद्यपि भावमयता सर्वत्र काव्य कला में अवैधानित रहती है पर नीति-कार्यों में तो यह अनिवार्य होती है, क्योंकि गम्भीर एवं तीव्र रागात्मक

अनुसूक्तियों की मधुर ध्वन्यात्मक अभिव्यक्ति के बिना नीतिकाव्य हो ही नहीं सकता। एक ही मावानुसूति के सबसे व्याप्त रहने के कारण ये नीति-काव्य स्वयं संक्षेप एवं पूर्ण होते हैं। नीतिकार का नीति उसकी एक वाकस्मिन् उच्छ्वास का प्रतिकर होता है जिसमें कवि की अन्तः प्रेरणा का स्वाभाविक स्फुरण रहता है, यहाँ उसकी अन्तः प्रेरणा ही सदा सुगरित होकर छायात्मक नीति का रूप धारण कर लेती है, फिर बाह्य यह प्रभावित हो बाह्य कुलोद्बोधित हो अथवा मक्ति भावना से सुगरित होकर अभिव्यक्त हुई हो। इन्बोध होने के कारण नीतिकाव्यों में छायात्मकता स्वतः जा जाती है। कवि की सदा एवं वाकस्मिन् उच्छ्वास से प्रसूटित होने के कारण इन काव्यों की भाषा में सरलता, सरसता, स्पष्टता के साथ-साथ स्वाभाविकता मधुरता एवं पक्काहित्य स्वतः ही जा जाता है। नीतिकाव्य कवि के सबसे सुबोधित है वह उन्हें धानकुमकर कलंकृत करने का प्रयास कभी नहीं करता अतएव ये काव्य कृत्रिमता एवं हाथीछीड़ा से बचा हुए रहते हैं, नीति काव्यों की भाषा में समाहार सक्ति तथा व्यञ्जनात्मक प्रासादिक छेड़ी ही सबसे कुष्ठिनीयर होती है। अपनी इन विशेषताओं के कारण ही नीतिकाव्य, महाकाव्यों की अपेक्षा कहीं अधिक वाक्यार्थ एवं व्योम्बक होते हैं।

### नीति काव्यों के भेद :

नीतिकाव्यों में मानव जीवन की किसी एक घटना का उद्घाटन अथवा मानवान्तरात्मक के किसी एक घटका का चित्रण होता है जबकि महाकाव्यों में मानव जीवन की समस्त घटनाओं का विस्तृत वर्णन होता है। इसीलिए नीतिकाव्य महाकाव्यों की अपेक्षा वाक्य-प्रकार में विन्म एवं छु होते हैं और इनका उन्म भी विन्म होता है। इन नीतिकाव्यों का कवि विषय कहीं गूढ़-गार कहीं कभी नीति होता है। इन काव्यों में सबसे पद छाहित्य सरसता और व्यञ्जनात्मक प्रासादिक छेड़ी का प्रयोग होता है। यद्यपि महाकाव्यों में भी पद्य यत्न तत्त नीतात्मक भावों सुकत

कोयल कान्त फटाकी, गुम्फित होते हैं, नीति काव्य के सभी पद इसी प्रकार के होते हैं इनका एक भी पद शुद्ध और नीरस नहीं होता ।

शुद्ध-गार, धर्म, और नीति प्रमुखतः इन तीन विभागों को लेकर लिखे जाने वाले नीति काव्यों के मुख्यतः दो भेद होते हैं --

१- प्रबन्धात्मक नीतिकाव्य

२- मुक्तक नीतिकाव्य

१- प्रबन्धात्मक नीतिकाव्य :

प्रबन्धात्मक नीतिकाव्य का कथानक आसोपान्त एक ही रहता है बिनका प्रत्येक पद वही विषय के लिए पहले पदों के सम्बन्ध की अपेक्षा रखता है, अतः, नीतयोन्मिष्ट वेले नीतिकाव्य प्रबन्धात्मक नीतिकाव्य कहे जाते हैं ।

२- मुक्तक नीतिकाव्य :

मुक्तक नीतिकाव्य का प्रत्येक पद स्वतन्त्र है और वही बोध के लिए स्वतः अपने में पूर्ण होता है, और वह सरल व सार होता है । इन मुक्तक काव्यों में कोई भी एक कथानक नहीं होता, प्रत्येक पद एक नयी भावानुभूति के पूर्ण होता है और उस पैल होता है । यशुहार के ललकस्य, लमलकलक आदि मुक्तक नीतिकाव्य हैं । इन द्विविध नीति-काव्यों के अतिरिक्त एक अन्य प्रकार का भी नीतिकाव्य है जो न तो प्रबन्धात्मक ही कहा जा सकता है न मुक्तक ही । काठिवास की प्रलय रचना यशुहार देवा ही काव्य है । इसके एक-एक ली में यशु का स्थान है इसे हम निबन्धात्मक नीतिकाव्य कह सकते हैं ।

इन उक्त नीतिकाव्यों में मुख्यतः शुद्ध-गार, धर्म और नीति के तीन विभाग देखे जाते हैं । उक्त निबन्धात्मक नीतिकाव्य शुद्ध-गार प्रधान है । इसील काव्य धर्म प्रधान नीतिकाव्य है । नीति विभाग की

लेकर लिखे गए नीतिशुलक आदि नीति प्रधान नीतिकाव्य है। इन सभी प्रकार के नीतिकाव्यों का कार्य विचार्य बतलाने का होता है, क्योंकि इनका उद्देश्य प्रेम, भक्ति, नीति, दुःख, शोक, धर्म, उपदेश आदि भावों की अभिव्यक्ति रहती है, अतः स्वभावतः इनका आकार छोटा होता है, इनमें प्रायः एक ही भाव की अभिव्यक्ति होती है अतः इसे छन्द के अनुसार नीतिकाव्य छन्द आकार के और आत्मानुसृति प्रधान होते हैं, इनमें मानव भावनाओं का स्वाभाविक प्रसार तथा अनुसृतियों का स्वतः सिद्ध प्रकाश होता है।

### नीति काव्यों की परम्परा :

अन्य साहित्यिक विधाओं की भांति नीतिकाव्यों का उद्भव भी वेदों से ही हुआ है यद्यपि वेद वाक्यात्मिक ज्ञान और कर्मकाण्ड के साधन हैं तथापि उसमें यज्ञ-तन्त्र स्तुतिपरक नीतिकाव्य के सर्वेष्टकृतित संक्षुब्ध होते जाते हैं जहाँ अन्तः प्रेरणा से उदीप्त कवि की बाणी कविता मार्ग अपना लेती है। जब कवि की भावनाएं अत्यन्त प्रबल हो उठी हैं तब उसकी बाणी स्वतः अंतर्मुखी एवं कवित्वपूर्ण बनकर प्रकटित हुई है और ऐसे स्थलों में उसकी भाषा भी बतलाने, सरल एवं छाहित्यपूर्ण एवं अंकुश को गयी है।

उदाहरणार्थ - कवि मुनि उभा देवी की स्तुति में गेयता एवं अंकुश काव्य-मयता देखी जाती है। वेदों के स्तुति पत्र मंत्रों में यज्ञ-तन्त्र हीन्यर्था भावना एवं कोमल भावनाओं का भी आविर्भाव देखा जाता है। इस प्रकार वेदों में काव्यमय गुणों के पर्याप्त उदाहरण मिल जाते हैं, गेयता तो वेद मंत्रों की विशेषता है ही, अतः यह कहा जा सकता है कि वेदों में नीतिकाव्य के पर्याप्त बीज उपलब्ध हैं।

वेदों के उपरान्त रामायण एवं महाभारत में अनेक ऐसे स्थल हैं जहाँ नीतिकाव्य की भावनायी अभिव्यक्ति स्पष्ट देखी जा सकती है। रामायण में अनेक स्थल एवं अनेक श्लोक ऐसे दिखाई देते हैं जिनमें कवि आत्मकीर्ति के शोकोद्गाराओं में नीतिकाव्यानुसृत रामायण आत्मानुसृति देखी जाती है, और जहाँ बीराम द्वारा प्रचालिनी होता के पास अनुमान की संवेद वाक्य के रूप में

मेवा गया है। रामायण का यह कथानक ही सम्भवतः काठियास के 'केमवत' का आधार है, जो कि उपरकाशीन इत काव्य की परम्परा का प्रतीक माना गया है। महाभारत में भी इसी प्रकार की कृष्ण की एवं रस की कृतः दुर्वाक के पास और वन्यन्ती के पास इत रूप में मेवा गया है। श्रीमद् मानवत का कोणा नीति तो इस देश में प्रसिद्ध ही है। संस्कृत के इत काव्यों के यही सब आधार हैं।

विन्दरमित्र के अनुसार गीतों की येर नायातों में दुःसवाद की जो तीव्र एवं माकमयी अनुमति देखी जाती है उसे संस्कृत के उत्कृष्ट नीतिकाव्यों के समान रखा जा सकता है। रूपक साहित्य के भी ये कुछ स्पष्ट हैं जो कि रूपक के कथानक से अपना कुछ अस्तित्व रखते हैं और तीव्र भाव में नीति के रूप में प्रस्तुत किये गये हैं। उनमें भी कवि दुःख की तीव्रानुमति परिलक्षित होती है इस प्रकार संस्कृत महाकाव्यों में भी कितने ही ऐसे स्पष्ट हैं जिनमें संस्कृत श्लोक उक्तम्प हैं जो कि कवि दुःख की अत्यधिक भावुकता तन्मयता एवं भावाभिव्यक्ति के परिचायक हैं इससे स्पष्ट है कि वैदिक साहित्य से जो नीति काव्य के अङ्कुर प्रकटित हुए थे उस काठ तक जाते-जाते अधिक विकसित हो चुके थे और नीति-काव्य एक साहित्य की स्वतन्त्र विधा के रूप में साहित्य में स्थान पा चुका था।

महाभारत पाणिनि के नाम से जो स्फुट पद उक्तम्प हैं वे भी इस बात के परिचायक हैं कि सर्वोत्कृष्ट कैवलाकरणा पाणिनि का कृष्ण भी नीति-काव्य माकमय अनुमति से अस्पृश्य नहीं था। सुभाषित ग्रन्थों में भी इसी प्रकार के अनेक माकमय श्लोक देखे जाते हैं जिनमें नीतिकाव्य के समान सरलता से रखा जा सकता है। यह सब इस बात का स्पष्ट प्रमाण है कि नीतिकाव्य परम्परा अति प्राचीन काठ से प्रारम्भ होकर उपरोक्त विकसित होती रही है और नीति-काव्य के प्रथम उक्तम्प कवि काठियास के समय तक स्वतन्त्र रूप से अनेक नीति-काव्य छिसे जा चुके हैं जो अब उक्तम्प नहीं हैं। उनके स्फुट पद ही अब-तक

मिलते हैं। काहिदास के भेदबुद्ध में इस बात का सादृश्य है कि इसके पूर्व गीतिकाव्य एक स्वतन्त्र साहित्य विधा के रूप में प्रकटित हो चुका था पर अब इन गुरुओं के ज्ञान में आज काहिदास के भेदबुद्ध को ही ज्ञातया गीति-काव्य की सर्वोत्कृष्ट प्रथम रचना माना जाता है।

### गीतिकाव्य की प्रकृत विशेषताएं :

संस्कृत साहित्य का परम रमणीय सरस एवं मधुर रंग गीतिकाव्य है। गीतिकाव्यों में मानव जीवन के किसी एक ही सरस मधुर पक्ष का चित्रण होने के कारण ये वाक्य प्रसार में छुट्टे हैं। इनमें अन्तर्गतात्मा के किसी एक पक्ष का पूर्ण सम्मेलन के साथ उद्घाटन किया गया है। इसका एक-एक पद सरस, मधुर एवं परम रमणीय है।

भाषा और शैली की दृष्टि से गीतिकाव्यों की भाषा सरल, सुबोध, कोमल कान्त पदावली विशिष्ट और प्रभावशाली होती है। देशिकाय समाधौ एवं प्रत्येक साव्य अंशकारों का इनमें ज्ञान रहता है। शैली समेत प्रासादिक, स्वाभाविक और व्यक्त्यात्मक होती है। अपनी इस सरलता एवं सरसता एवं प्रासादिकता के कारण ही यह गीतिकाव्य, महाकाव्यों की अपेक्षा अधिक लोकिक और जनक एवं दुःख को वाक्यित करते हैं।

जुगत्पन्न या युगत्पन्न भावों की तीव्रतम अनुभूति गीतिकाव्य को जन्म देती है। कवि को इस प्रकार की अनुभूति जब तीव्र से तीव्रतम होकर व्यक्तियों के रूप में प्रकटित होने लगती है तभी उसे गीति संज्ञा प्राप्त होती है। एक सम्पूर्ण गीतिकाव्य में एक ऐसी ही युगत्पन्न या जुगत्पन्न भावानुभूति की सरस, मधुर शब्दों में अभिव्यक्त पाकर पाठक भाव-विहीन हो उठता है। इन गीतों में वो संगीतात्मकता होती है वह तो और भी प्रकाश, सुन्दर एवं मधुर होने के कारण वाक्यीय होती है। अतएव यह कहना सर्वथा न्याय-संगत है कि गीतिकाव्य मानव जीवन की माकम्बी वात्मानुभूतियों एवं जीवन की नाविक घटनाओं का सत्य चित्र होता है।



नीतिशास्त्रियों में राजात्मक बुद्धियों को ही प्रमुख स्थान दिया जाता है। अतएव इसमें प्रभाव और भाव्य गुण तथा ब्रह्म-गार, कल्पना, एवं शान्त रवों की व्यञ्जना का ही प्राधान्य रहता है और एक ही अतितीव्रतम मनोभाव वागोपान्त अभिव्यक्त होता है। इसलिए इसमें भावों की कौमलता, विचारों की सुसम्बद्धता एवं शिष्टता के साथ-साथ निरीक्षा की नवीनता एवं कल्पना की वास्तवता रहती है।

नीतिशास्त्र कवि दुष्य के लिये स्वतन्त्र उपयोग्यता होती है। अतएव उनमें स्वाभाविकता के साथ मधुरता एवं सरसता रहती है। वे अलंकार शास्त्र की नियमित संहियों में बंधन नहीं रहते। नीतिकार कोई भी मासिक भाव या विषय स्वेच्छानुसृत हुएकर अपनी भावनाओं के अनुसार अभिव्यक्त कर सकते हैं। अतएव नीतिशास्त्र कवि दुष्य के स्वच्छन्द उद्गारों का हृदयमय चित्र क्या जाता है।

नीतिशास्त्रियों का कार्य विषय प्रसृतः ब्रह्म-गार, नीति एवं मन होता है जबकि कुछ नीतिशास्त्रियों में प्रकृति सौन्दर्य और उसके प्रभाव का भी चित्रण देता जाता है फिर भी, विषय कोई भी हो उसे प्रकृति से अलग करते नहीं देता या सकता। नीतिशास्त्र का बीजन ही प्रकृति है। नीतिकार अपने भावों की प्रकृति के परिवेश में ही अभिव्यक्त करता है, नीतिकार की अभिव्यक्ति का सुझाव साफ प्रकृति ही है।

इस नीतिशास्त्रकारों में ब्रह्म-गार प्रधान ही नीतिशास्त्र कवि लिखे गये हैं किमें स्वाभाविकः रमणी सौन्दर्य बड़ी ही सफुटता मनोवृत्ता और सुन्दरता के साथ चित्रित हुआ है। नारी की माहुर रूप रूपा को और उसके सारिक्ता तथा वांगिक अनुभवों की विलीन सम्पन्नता एवं सद्बुद्धता के साथ चित्रित किया गया है, उन्नी ही सम्पन्नता एवं सद्बुद्धता के साथ उसके मनोवृत्त भावों, अन्तर्धैतव्यों, वाकांगिकताओं, उत्कण्ठाओं एवं अन्तः कल्पनाओं का भी अभिव्यक्तिपूर्ण किया गया है।

यद्यपि ब्रह्म-गार की भिन्न-भिन्न अवस्थाओं एवं काम ब्रह्म-गारों के मायिक चित्रण ही इन ब्रह्म-गार प्रधान काव्यों की विशेषता है, तथापि संस्कृत गीतकार की दृष्टि से नारी का अन्तः सौन्दर्य की जो महत्ता नहीं हुआ। अतएव नारी के आकर्षक आभास एवं केषावली के मनोरम चित्रों के बीच हमें नारी के वैश्व चित्र की रचना को मिलते हैं जहाँ गीतकार ने उसे कठोर कवच पालन, ठोकाबार एवं मर्यादा के संस्थापन में और शिष्टाचार प्रवर्तन में मनोबोध से निरत दिखाया है। उसकी मनोवृत्तियों का मायिक और अव्यक्त काल्पनिक चित्र प्रस्तुत किया है। इसलिए इन गीत-काव्यों में कहीं तो नारी हृदय की आलोचनात्मक, आनन्दमयी मन्दाकिनी रसिकों को रसास्वादिता कर रही है और कहीं विरहाग्निदग्धा विरहिणी की विरह व्यथाओं की कल्पना द्वारा सहृदयों की आकर्षित कर रही है। इसलिए कहीं तो इनमें जीवन के आनन्द-प्रसवों की संज्ञा लहरी है तो कहीं विरह विधुरा के दग्ध हृदय के मनोवृत्तियों का मन्वेष्टी कल्पना उन्मत्त है। अतएव कहा जा सकता है कि संस्कृत गीतकाव्य में नारी के अन्तः एवं बाह्य सौन्दर्य का परिष्कृत चित्र मिलता है।

वस्तुतः गीतिकाव्यों का प्रस्तुतत्व जगत् उनका रमणीय एवं सुकुमार वाक्य प्रकृति ही है। इस प्राकृतिक परिवेश के बिना गीतिकाव्य निष्प्राण हो जायेगा। इनमें जो प्राणतत्त्व है वह प्रकृति का अन्तः एवं बाह्य तत्त्व है। इसलिए गीतकार ने इन दोनों के बीच खड़े बाध बाधान-प्रदान, प्रभाव एवं परस्परानुरोधन को बढ़ी ही सम्बन्धता से उचित पक्काई में प्रस्तुत किया है। यह भी दिखाया है कि मानव मनोविकारों और प्राकृतिक उपकरणों में परस्पर एक दुसरे को प्रभावित करने की अनेक साम्यता रही है। इन दोनों में घनिष्ट ही नहीं अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है। एक के बिना दूसरा निरस्तत्व है और निष्प्राण है। इससे यह नहीं समझना चाहिए कि गीतिकाव्यों में केवल अनुपमिता ही प्रधान है, हृदय का ही सब कुछ है, वस्तुतः इसमें अविच्छिन्न का भी उल्लास ही उत्कृष्ट है बिना की अनुपमिता का। मधुर शब्द योजना, पक्काहित्य, मानानुनामिता भाषा, अनुपमिता

और संतुष्टता तो नोतिष्काव्य के अपरिहार्य अंग हैं। इनमें सर्वत्र ध्वन्यात्मक फटाकड़ी, व्यञ्जना प्रधान सरस स्वाभाविक छंदों, सर्वत्र देखी जाती है। इनमें नीरसता और कृत्रिमता कू तक नहीं गयी है।

उपरोक्त विवरण से नोतिष्काव्य के विशेष गुण स्पष्ट होते हैं। छंदों में निम्नलिखित विशेषताओं के कारण ही नोतिष्काव्य इतने लोकप्रिय हो सके --

#### १- अन्तर्द्वेष की प्रधानता -

इसमें कवि के दुःख-दुःख, राग-द्वेष अन्तर्द्वेष एवं अन्य भावों की सरस अभिव्यक्ति होती है।

#### २- संतीतात्मकता -

संतीत और साहित्य का अनिष्ट सम्बन्ध है। संतीत मन की दुःख और सम्पूर्ण बेला को रस धारा से बाष्पावित कर देता है।

#### ३- निरपेक्षाता -

इस काव्य में एक घटना एक परिस्थिति अथवा एक अनुभूति का ऐसा चित्रण होता है जिसमें आत्मनःसुख की प्रधानता रहती है।

#### ४- रसात्मकता -

उक्ति की विविधता, भाषा की बाहुल्य, अथवा किसी अन्य समकार से इसमें रोचकता छाती जाती है।

#### ५- कोमलभाव -

कोमल भावों का प्रणव के मोता की ऐसा प्रभावित करता है कि वह आनन्द सागर में निगमन हो जाता है।

#### ६- सुन्दर ध्वन और चित्रात्मकता -

विस्तार के अभाव में नीतिकार की कलात्मक सुन्दर ध्वन

और कि विधान को हरण लेनी पड़ती है। उसकी सार्वकता के विषय उसे छापाटा, च्यवन और प्रतीकों का प्रयोग करना होता है।

#### ७- समाहित प्रभाव -

गीत में यह प्रभाव कितना व्याप्त और मार्मिक होता है, नीत उसका ही उत्कृष्ट होता है।

#### ८- मार्मिकता -

यह नीतिकाव्य की सबसे बड़ी विशेषता है जो भाव-विचार और छेदी में च्यवना के द्वारा उच्छ्वस होती है।

#### ९- संक्षिप्तता -

थोड़े से ही शब्दों में अमिष्यन्ति इसकी अपनी विशेषता है।

#### मेघदूत का नीतिकाव्यत्व -

नीतिकाव्य की विशेषता का गुरु-गारप्रधान नीतिकाव्य की विन प्रसूत विशेषताओं का निवेदन किया गया है, वे मेघदूत में समीक्षित होती हैं, क्योंकि इसमें जायोमानस एक ही दुःसात्म्य या कारुणिक भावानुभूति है जिसका कवि ने बड़ी ही तन्मयता एवं सहृदयता के साथ उचित फावली में अमिष्यविकारण किया है। कुबेर के द्वारा अमिष्यन्त अपनी प्रेसी से विद्युत मरु, रामगिरि पर्वत पर अपने कियोन के दिन काट रहा है। वाचाङ्ग मास में वाकास पर हार मेघ को देखकर अपनी विरहिणी प्रिया के प्रति उसकी दुःसात्म्य विरागानुभूति और तीव्रता ही उठती है, वह तीव्रानुभूति की वशा में वह इतना तन्मय हो जाता है कि वह अपने को भूल जाता है। उसे वेतना-वेतन का भी ज्ञान नहीं रह जाता और वह सदा मेघ से अपनी प्रिया के पास उसका सन्देश ले जाने की प्रार्थना करने लगता है, यद्यपि मेघ तबेल होने के कारण उसे कोई उधार नहीं देता, फिर भी यथा कलकापुरी का मार्ग और अपनी प्रेसी का सब फल डिकाना उसे बताकर सन्देश भी बता देता है।

मेघदूत में सर्वत्र यही एक विरह भावानुभूति व्याप्त है। अतः मेघदूत यदा की इस तीव्रतम विरहानुभूतिबन्धन ध्वनियों का संगीतात्मक श्रव्य चित्र है। इसमें यदा के स्वतन्त्र शोकोद्गार हैं जिन्हें उस विरही ने सरस मधुर और कोमल कान्त फटाफटी में अभिव्यक्त किया है। उसकी इस अभिव्यक्ति में, भावों की कोमलता, विचारों की सुसम्बद्धता और कल्पना की शारंगता है। उसकी कल्प शैली में सर्वत्र ध्वन्यात्मकता, स्वाभाविकता, प्रासादिकता एवं व्यङ्गनात्मकता है और विप्लव्य गृह-गार की वात्मानुभूतियों का अकण्ट सुख संगीत है, जिसे सुनकर सज्जन रस निगमन हो जाता है। भावमयी अनुभूतियों का इत्यादि सुन्दर, सरस और मधुर चित्र अत्यन्त सुष्ठु है।

मेघदूत में यदा की इस तीव्रतम वात्मानुभूति की अभिव्यक्ति का यदा सुकुमार साक्ष्य प्रकृति ही है, कवि ने जो कुछ भी कहा वह प्रकृति की सुष्ठुमि में ही कहा है। मेघदूत की प्रकृति के अन्तः एवं बाह्य चित्रण के सुष्ठु करने नहीं देखा जा सकता। मेघदूत भावों एक निरालम्ब प्रकृति काव्य ही है। नीतिशास्त्र का रमणीय एवं सुकुमार साक्ष्य प्रकृति ही है और प्रकृति ही उसका प्राणतत्त्व है। मेघदूत में प्रकृति का वह स्वरूप स्पष्टतया देखा जाता है। कवि ने प्रकृति के अन्तः एवं बाह्य तत्त्वों के बीच लटने लड़े वादान-प्रदान प्रभाव एवं परस्परानुराग तथा पारस्परिक सहानुभूतियों का बड़ी ही तन्मयता के साथ उल्लिखित फटाफटी में करीब किया गया है।

मेघदूत में इस प्रकृति साक्ष्य के अतिरिक्त उसमें सर्वत्र ध्वन्यात्मकता और रागात्मकता देखी जाती है, कवि ने सम्पूर्ण काव्य में यदा की अपनी प्रिया के प्रति रागात्मक अनुभूतियों का ध्वन्यात्मक फटाफटी में अभिव्यक्ति-करण किया है। उसकी यही प्रकृति उद्यम में यदाश्रय के चित्रण में पायी जाती है।

नीतिशास्त्र के इस त्रिविध वैशिष्ट्य के अतिरिक्त विद्वानों ने नीतिशास्त्र के तीन और प्रमुख तत्त्व माने हैं। कल्पना, भावना और संगीत। इनमें प्रथम दो नीतिशास्त्र के वास्तविक एवं सुदीर्घ उसका बाह्य तत्त्व है यदि

इन तत्त्वों को दृष्टिगत कर इस पर विचार किया जाए तो इनमें सर्वत्र कल्पना तत्त्व ही मिलेगा। जैसे तो काव्य कल्पना जगत की ही वस्तु होता है पर भेदभूत में यह कल्पना और भी स्पष्ट रूप में देखी जाती है। पुष्प-भेद में तो सम्पूर्ण कल्पना तत्त्व पर ही जाग्रत है, उधर भेद का मायना तत्त्व भी इसी कल्पना पर टिका है। सर्वप्रथम कवि कल्पना करता है कि अपने स्वामी जुबेर के अविलम्बत कोई एक वज्रात नाया क्या एक वर्षा तक कान्ता बिरही होकर रामगिरी के वाक्य में क्लेश के दिन काट रहा है। एक दिन भेद को देखकर वह अपनी प्रिया के मिलने की उतावळा ही नया और भेद की ही झुल मनाकर अपना सन्देश भेजता है। भेद से अपनी बिरहिणी प्रिया का चित्रण करता है और उसकी बिरहावस्था का चित्रण करता है इसमें क्या के कुसुमोद्गार में उसकी मायावर्ती की मधुर व्याख्या हुई है।

कवि ने सर्वत्र इस बात का ध्यान दिया है कि उसकी कल्पना बुद्धि संत ही प्रतीत हो यह उपहासास्पष्ट न बनकर मनोदुःखधारिणी ही प्रतीत हो। भेद को देखकर एक बिरही की वक्ता क्या होती है --

भेदाछोके मवति दुःखिनोऽप्यन्यथा वृत्ति वेतः  
कण्ठाश्लेषाप्रययिनो अने किं पुनरुपसंवे ।

काठियावाड़ के इस समाधान से पाठक स्फावतः यह होकर जानता है कि प्रिया बिरह में ऐसा होना स्वाभाविक ही है। क्या भेद से सबेह ठे जाने की प्रार्थना करता है, यद्यपि यह यह जानता है कि भेद तो केवल--  
‘कुसुमोत्तिः सलिल मलतां सन्निपात’ ही है और सन्देश तो उन्हीं के द्वारा के बाया वा लकड़ा है जो कार्य कुल कल्पनों बाहे दुःखिमान प्राणी होते हैं

सर्वेज्ञायाः क्व प्लुकरणैः प्राणिभिः प्राकणियाः फिर भी वह उसके सन्देश  
 ठे जाने की बात कहता है वह उपहास्यास्पद लगती है। कवि ने अपनी इस  
 कल्पना को व्यक्तिगत प्रमाणित करने के लिए कहा -- "कामाती हि प्रकृति  
 कुप्याश्रयेता येतेषां" यानी कामवीह्वल मन भेलन और अचेलन सभी के विषय  
 में सम्भाव से ही बोलते हैं।

रामगिरि से लेकर अलकापुरी तक के मार्ग का सम्पूर्ण कथन कवि  
 ने कल्पनावली और माकनावली के रंगीन चित्र से चित्रित किये हैं। प्राकृतिक  
 पदार्थों का मानवीकरण अतिरूपकारी है।

मेघदूत में कवि की व्यक्तिमाकला वस्तु कल्पना भी है वह मेघ को  
 उज्जयिनी के महाकाष्ठ के मन्दिर जाने और वहाँ की सायंकाल की वारती के  
 हो जाने के बाद जाने के लिये कहते हैं जो कि उनकी छिव व्यक्ति को परिचायक  
 माकला है।

अप्यन्यस्मिन् बह्वर महाकाष्ठ माताम्नाते  
 रघातल्यं ते नयनविषयं दावदत्येति पातुः  
 कुक्षं संध्यावष्टिष्ठतां दुर्लभः रघावनीयां  
 कामन्त्राणां फल मयिष्ठं हृष्यसे मलितानाम् ।

इसी प्रकार व्यक्ति माकला को प्रकाशित करने के लिए मेघ को  
 देवगिरि में स्थित स्वामी कार्तिकेय के मन्दिर में भी ठे बाता है और कहता  
 है --

तत्र स्कन्दं नियतवसतिं पुष्पेक्षीकृतात्मा  
 पुष्पाक्षरिः स्नप्यतु मवान् ध्यौकाङ्क-माकलात्रैः ।  
 रता येतोनेन ह्यस्ति मुता वासवीनां वसुना  
 मन्वावित्थं दुतवदुले सम्मुतं तदि तेनः ॥

१- मेघदूत - काठियावर - पृथ्वी - ३०

२- मेघदूत - " " - ५६

धीतापाङ्ग-गमं वरसहितया पावके स्तम्भसू<sup>१</sup>  
 परमादङ्गिप्रणयुलपि गङ्गिते नैवेद्याः ॥  
 वाराण्येनं सङ्गममं देवमुल्लि-मताध्या ॥

कल्ला ही नहीं मानें पङ्कज बाठी सरस्वती नदी के प्रति यो  
 कवि अपनी मक्ति पावना को प्रशंसित करता हुआ भेन से कहता है --

छिन्वा कालामपि मतरां रेवतीलोचनाङ्कां<sup>२</sup>  
 बन्धु प्रीत्या समरविमुक्तो छाङ्ग-नदी याः छिन्वा  
 कृत्वा तासा मक्षिममपां सोम्य सरस्वतीमा<sup>३</sup>  
 मन्तः पुत्र स्तम्भमपि मयिता कर्माभाकेन कुष्णाः ॥

इसके बाद कवि भगवती मागोरणी के प्रति अपनी मक्ति पावना  
 को दिखलाते हुए भेन को कल्ल में घुंघर मागोरणी का बलपान करने का  
 परामर्श देता है --

समायु नन्देयुक्तमल्लं देवराभासतीर्णा<sup>४</sup>  
 मन्ताः कन्यां सारतयस्कोसोपानपङ्क्ति-तम् ॥

मगवान सवाक्षि के प्रति कवि को अनन्य मक्ति यो दुष्टिगोचर  
 होती है --

तत्र व्यक्तं ह्यादि चरणान्यास मनेन्दुमोठेः  
 स्रवरिष्ठे कपवितवक्ति मक्तिप्रः परीयाः  
 वदिम् कृष्टे कर्णाणिवा दुष्टेयुद्धतपायाः<sup>५</sup>  
 संकल्पन्ते दिवा मणापवप्राप्त्ये म्बुवमानाः ॥

१- मेवमुक्त - कलिबास - पुर्वेक - ५७

२- " - " " - ५८

३- " - " " - ५९

४-

५-



विभिन्न देवी-देवताओं पवित्र नदियों के प्रति मक्ति मायना को देखकर प्रतीत होता है कि इन नीतिपदों में वार्षिक भाव भूमि को भी महत्व-पूर्ण स्थान मिला है ।

पुर्वे के में कल्पनात्मक की प्रयामता होती हुए भी उनमें कवि की प्रकृति मायना हृद्-गार मायना और मक्ति मायना का अपुर्व सम्मिश्रण है । कल्पना और मायना के साथ-सत्य में इस काव्य की अति रमणीय बना दिया है ।

नीतिशास्त्र का तीसरा तत्व संगीतात्मकता है जो यहाँ सर्वत्र देखी जाती है । प्रत्येक नीति में हृदय प्रवाह स्वभावतः मन्दगति से बहने वाला होता है । नीति की इस मन्द गति के लिए ही सम्भवतः कवि ने मन्त्राङ्गान्ता जैसे साधक हृदय का प्रयोग किया है । यह हृदय संगीत और रीति के भावों को बड़ी सुन्दरता एवं मन्द गति से धीरे-धीरे बहान करता हुआ गेयता के लिए अच्छा अवसर प्रदान करता है । इस काव्य की मधुर स्वर उधरी भी गेयता में सहायक बनती है जो सम्पूर्ण काव्य में देखी जाती है ।

अतः नीतिशास्त्र में गेयता एक अनिवार्य तत्व है । बिना गेयता के नीतिशास्त्र ही ही नहीं सकता । किन्तु नीति काव्यों की यह गेयता वाक्छन्द के संगीत से भिन्न होती थी । नीतिशास्त्र में गेयता से तात्पर्य, नीतिशास्त्र द्वारा अपने हृदय की सामाजिक मायना को हृन्दीबद्ध रूप में ध्वन्यात्मक छेड़ी में छिपिबद्ध करना । जिसमें आत्मन्युक्ति की तरह अभिव्यक्ति हो, अतः नीति काव्य की गेयता व्यक्तित्व सीमा में कुछ दुःसात्मक अनुमुक्ति का वह हृदय रूप है जो अपनी ध्वन्यात्मकता में गेय हो सके, इस दृष्टि से अथर्व में अपुर्व गेयता है यहाँ वाचोपान्त यद्वा की एक ही कालजिक अनुमुक्ति है । यद्वा के हृदय की जगहा कवि ने अपने ही हृदय की एक सामाजिक मायना को हृन्दीबद्ध रूप में ध्वन्यात्मक छेड़ी में छिपिबद्ध किया है अतः यह आत्मन्युक्ति की अति सरल अभिव्यक्ति है । इस प्रकार हममें अवेदिता नीतितत्व भी पाया जाता है ।

### नीति ( संगीत के सम्बन्ध )<sup>१</sup>

पद तथा लय से युक्त और कर्ण वादि से अलङ्कृत गान क्रिया को 'नीति' कहते हैं । विद्वानों ने इसे चार प्रकार का बताया है यथा - प्रथम मानवी, दूसरी अर्द्धमानवी, तीसरी सम्भाविता और चौथी मुक्ता ।

प्रथम पाद भाग ( कृता ) में क्लिप्पित लय से युक्त पद को गाकर दूसरे पाद भाग में कुछ और शब्दों को सम्मिलित करने के पश्चात् मध्यस्थ में गाने के बाद, तीसरे पाद भाग में कुछ और शब्दों को सम्मिलित करके दुतल्य में ( इस प्रकार तीन वाक्यांशों में ) गाना 'मानवी' नीति है । यथा --

मा	गा	मा	वा
दे	-	वं	-
यनि	यनि	सा नि	वा
दे	वं	रु	द्रं
लि	लि	मा	रि
देवं	रुद्रं	वं	दे

पुनः पद के अन्तिम अर्द्धभाग को अब दो बार कहा जाए तो उसे 'अर्द्धमानवी' कहते हैं । यथा -

मा	री	गा	सा
दे	-	वं	-
वा	वा	वा	नि
वं	रु	द्रं	-
वा	वा	वा	मा
द्रं	वं	दे	-

१- संगीत रत्नाकर - स्वामी नारायण शर्मा, नीतिप्रकाश, प्र० सं० १०१  
भाग-१ (हिन्दी अनुवाद)

दो फलों की जादुई वस्तु प्रकार होगी --

वा	वा	वा	वा
दे	-	वं	-
धा	सा	धा	नि
दे	वं	रु	इं
पा	निष	मा	मा
रु	इं	वं	दे

फलों का संकोच एवं दीर्घ ककारों की अधिकता होने पर 'सम्भावित' नीति कबलाती है।

यथा --

वा	वा	वा	लि
व	-	क्या	-
री	ना	सा	सा
दे	-	वं	-
नि	व	सा	नि
रु	-	इं	-
वा	नि	मा	मा
वं	-	दे	-

अब हम में कुछ ककारों का आधिक्य हो तो उसे 'फुला' नीति कहते हैं।

यथा -

भा	वा	रि	भा
मु	र	न	त
स	धनि	वा	धा
ह	र	प	द
धा	ता	वा	नि
मु	न	उं	-
प	निधप	भा	भा
प्र	ण	प	त

यथायथा यथायथा व-वत्पुट (५५।५) का आश्रय लेकर (ताठ के) आदिम दो गुरुजों में एक-एक को चित्रमार्ग में प्रयुक्त करके (तत्पश्चात्) कण (चार मात्राओं के गण) से युक्त करके वास्तिक मार्ग का प्रयोग करें (तत्पश्चात्) उन दोनों गुरुजों को प्रुक्ता इत्यादि वाठ मात्राओं (प्रुक्ता, सफिरी, कृष्या, पश्चिमी, विविधिता, विविधिता फलाका और पतित) से युक्त करके वय प्रुक्त किया जाता है, तब नामची नीति होती है।

यथायथा व-वत्पुट के तृतीय छंद में तीन मात्राएं और भिन्नकर (उसे चतुर्थांश बनाकर) वय प्रुक्ता, सफिरी, फलाका और पतित नामक कर-क्रियाओं से प्रुक्त किया जाए तथा अन्तिम पद में नौ मात्राएं और भिन्नकर (तथातु उसे प्रायश्चित्त करके) चारों मात्राओं में (कही वाठ मात्राओं को) प्रुक्ता इत्यादि वाठ कर-क्रियाओं से युक्त करके (और अन्तिम चार को) फलाका, पतित, फलाका, पतित से युक्त करके वय प्रुक्त किया जाता है, तब 'वर्णमार्गची' नीति होती है। इसी प्रकार अन्य ताठों में भी नामची और वर्णमार्गची की योजना होती है।

विश्लेष - च-बटुट ताठ में वास्तविक भागीधित सम्भाविता गीति  
 क्लेश गुल-वर्तारों से युक्त होती है और बहुधा च-बटुट ताठ में दक्षिण  
 भागीधित झुका गीति क्लेश लघु वर्तारों से युक्त होती है ।

प्रबन्ध ( संगीत के सम्बन्ध में )

संगीत में प्रबन्ध को 'गीति' का एक प्रकार माना गया है ।  
 काव्य के क्षेत्र में प्रबन्ध प्रकृष्ट है । संगीत क्षेत्र के प्रबन्ध से ही निरान्त मिन  
 है । प्राचीन संगीत शास्त्रीय ग्रन्थों में प्रबन्ध की परिभाषा इस प्रकार की  
 गयी है --

वायुमिवायुमिः चाडमिवाह-नयैस्मात्प्रबन्धते  
 तस्यात्प्रबन्धः कथितो गीतकाला कोविदेः

सादृश्य यह है कि प्रबन्ध को गीत का एक प्रकार माना गया है,  
 जिसमें चार वायुंर और हः कं होती हैं, चार वायुंर इस प्रकार हैं --

- |               |              |
|---------------|--------------|
| ( I ) उक्ताह  | ( II ) मेलाफ |
| ( III ) ध्रुव | ( IV ) बानीम |

हः कं इस प्रकार हैं --

- |            |             |            |
|------------|-------------|------------|
| ( I ) स्वर | ( II ) विलय | ( III ) फ  |
| ( IV ) तेल | ( V ) पाट   | ( VI ) ताठ |

इस प्रकार स्वर के अन्तर्गत राग विशेष के स्वर विलय में गुण  
 सुक सन्ध, तेल में बंध सुक सन्ध और फ में इसके अतिरिक्त सन्ध होते हैं,  
 जतः ये तीन कं मुख्यतः फ के रूप में ग्रह्य हो सकते हैं, पाट में ध्रुव के  
 मोठ, ताठ में वह ताठ विशेष जिसमें प्रबन्ध को सुबद्ध किया गया हो, इन  
 दोनों में 'ताठ' बंध की ही प्रधानता है, इस प्रकार प्रबन्ध में स्वर ताठ  
 और फ की ही प्रधानता दृष्टिगोचर होती है, किन्तु विविधता की दृष्टि

से अन्य जगों का भी महत्वपूर्ण स्थान है। इस प्रकार यह प्रबन्ध बिले वाच को बंधित का फायदा भी कर सकते हैं, क्योंकि संगीत शास्त्र के नियमानुसार स्वर, ताळ और पद में सुबद्ध और सुनियोजित रचना को बंधित कहते हैं।

गान के दो भेद हैं -- (I) निबद्ध गान (II) अनिबद्ध गान  
बंधित निबद्ध गान के अन्तर्गत जाती है।

संगीत के मुख्य सौन्दर्य को विविध रूपों में व्यक्त करने के लिए तथा उसे स्थापक रूप से सामाजिकों के लिए ग्रहण बनाने के लिए संगीत में 'बंधित' का विधान किया गया है। 'बंधित' राग की जाकृति का बर्णन है, जिसमें राग के स्वरूप और बलन को स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है। बंधित रहित राग के स्वरूप को निराकार कुछ और बंधित रहित राग के स्वरूप को साकार कुछन की उपमा दे सकते हैं। दोनों में गुणों की समानता है, अन्तर केवल कृतमता और स्फुलता का है। बंधित द्वारा राग के अन्तः स्वरूप को एक सुनिश्चित रूप मिलता है। उसकी जाकृति स्पष्ट रूप से सामने आती है। अनेक बंधितों द्वारा राग के विविध प्रकार से बलन की जानकारी भी होती है। वास्तव में विभिन्न गायन शैलियों जयवा बंधितों का रूप, विस्तार, गति और प्रभाव भिन्न-भिन्न होता है, एक ही गायक एक ही राग में विभिन्न बंधितों को प्रस्तुत करके भिन्न-भिन्न वातावरण की सृष्टि करता है। अतएव बंधित के मूलतत्त्व क्या हैं, उसकी स्पष्टतुमि में कौन-कौन से सामान्य या विशिष्ट सिद्धान्त निहित होने चाहिए तथा बंधित की रचना प्रक्रिया में कौन-कौन से तत्त्व महत्वपूर्ण हैं, इन तथ्यों का निरूपण संगीत के गानका को देखने से स्पष्ट होगा। मरतुमि ने अपने ग्रन्थ नाट्यशास्त्र में इस प्रकार उल्लेख किया है --

गान्धर्वमिति ज्ञेयं स्वर ताळं फलान्मसु ।

सातवें यह है कि गान्धर्व ( नीत वाय ) की स्वर, ताळ, पद का संग्रह कहा है, ये स्वर, ताळ और पद ही वाय की बंधित के मूल तत्त्व हैं । 'स्वरताळपुमावकसु गान्धर्व' में प्रयोज्य वस्तु को पद कहा जाता है । इस प्रकार पद अथवा बंधित स्वर ताळ से युक्त होती है, अतः नीत के सौन्दर्य गुण को इन तत्वों में बधित किया गया है --

रचकः स्वर सन्धर्षी नीतमित्यभिधीयते ।

सातवें यह है कि नीत रचक अर्थात् मनोहर स्वर सन्धर्षी से युक्त होता है । अतः सौन्दर्य दृष्टि से बंधित का प्रथम सामान्य सिद्धान्त यह है कि बंधित रचक स्वर सन्धर्षियों से युक्त होनी चाहिए । बंधितों द्वारा राग का स्वल्प स्पष्ट होना चाहिए । राग के शास्त्रीय नियम बंधित में प्रसरित होने चाहिए । राग का विशिष्ट चलन, राग के बादी स्वर की प्रधानता, राग के वलपत्य-वस्तुत्व विशिष्ट स्वर संतियों का प्रयोग आदि तत्त्व बंधित में भी स्पष्ट होने चाहिए । बंधित के छिद्र पदों का चयन राग के गायन समय के अनुसार करना चाहिए जैसे झुकाळीन रागों में बंधित के छन्द उस सङ्ग विशिष्ट के चयन से युक्त होना चाहिए । बंधित के स्वरों का अन्तः चलन व स्वर झुकाळीन भी राग की प्रकृति के अनुकूल होना चाहिए जैसे गान्धर्व प्रकृति के रागों में मोड़, गमक का प्रयोग तथा सटके पूर्णों का लक्ष्य अथवा निषेध होता है । बंधित के छिद्र विशिष्ट गान छेड़ी ( भुवपद, त्याळ, ठुमरी ) तथा छेड़ी की गति के अनुकूल ही तत्वों का चुनाव होना चाहिए ।

इस प्रकार बंधित के राग और काव्य में वाचात्मक स्वरूपता होनी चाहिए, बाहे राग के छिद्र काव्य का चुनाव हो या काव्य के छिद्र राग का चुनाव हो । राग की प्रकृति के अनुसार ही पदों की रचना या चुनाव करना चाहिए ।

बंधित के पद की प्रथम बंधित यथासम्भव ताळ के एक आवर्तन में

ही पूर्ण हो जानी चाहिए। बंदिश के फल की प्रथम पंक्ति में गीत के भाव का सार निहित होना चाहिए, क्योंकि राग विस्तार में प्रथम पंक्ति की पुनरावृत्ति होती है। बंदिश के छिर ताल का समय भी विशिष्ट गीत विधा के अनुरूप करना चाहिए। बंदिश का समय यदि राग के बादी स्वर पर स्थापित हो तो वह प्रत्येक दृष्टि से उचित और सुन्दर होगा। इस प्रकार राग की प्रकृति, बंदिश की गति, काव्य का भाव और गायन शैली में तादात्म्य होना चाहिए। उत्तम स्वर, ताल, छंद और फल की प्रधानता प्रबन्ध में होती है। संस्कृत के राग काव्यों में संगीत का विधान प्रबन्ध में इस प्रकार किया गया है कि उन्हें संगीतबद्ध किया जा सके। गणानुक्तों में होने के कारण श्लोकों का सस्वर पाठ किया जाता है, जबकि मात्रा अनुक्तों में रचित प्रबन्ध का संगीतबद्ध गायन होता है। उत्तम संगीतमय छयात्मक साहित्यिक रचना दृश्य को वास्तविक शान्ति प्रदान करती है। इस प्रकार काव्य का साहित्यिक फल काव्यात्मक प्रतिबिम्बों की समीक्षा के द्वारा दृश्य की स्पष्ट करता है और प्रबन्ध जिस संगीत और छंद में आवद्ध होता है वह ही दृग्-गोचर परिगुप्ति देता है। इस प्रकार राग काव्यों में साहित्य और संगीत का सुन्दर गठ-बन्धन हुआ है। संस्कृत के राग काव्यों में प्रबन्धों की रचना विशिष्ट राग-ताल में की गयी है। राग और ताल का वाच्य यही जट्टपदियाँ हैं, मात्रा अनुक्तों में रची ये जट्टपदियाँ सब संगीत से परिपूर्ण हैं तथा इन जट्ट-पदियों में प्रत्येक बार वाद ही फल हो यह अनिवार्य नहीं है। प्रबन्धों में विद्यमान यह नाट्य तत्त्व, नृत्य संगीत का रूप प्रदान करता है। इस प्रकार राग काव्यों में काव्य, नाट्य, संगीत और नृत्य इन चारों को समाहित करने की अद्भुत क्षमता है।

इस प्रकार राग काव्यों में संगीत की दृष्टि से जो राग का विधान किया गया है, उसके द्वारा प्रत्येक राग के विशिष्ट भावों का प्रकाश किया जाता है, तथा विभिन्न स्वरों के सुन्दर तथा समुचित मेल से विशिष्ट रागों के गाने से विशिष्ट चित्र बंकिट होते हैं, यदि काव्य का भाव उसी



भाव को प्रकट करने वाले राग में उतारा जाए तो हमारे न केवल काव्य का सौन्दर्य ही क्षुण्णित होता है, वरन् काव्य में जीवन प्रकट हो जाता है। अतएव साहित्य के भावों में संगीत के इस उचित संयोग से शब्दों के कथे तीव्रतम तथा सरलतम रूप में रूपक हो जाते हैं, तथा उसकी अनुभूति में मानव को नैसर्गिक आनन्द प्राप्त होता है।

तृतीय अध्याय

-०-

यथ काव्य में नीतात्मिका के प्रोत

ध्वनि सभी वर्णों की प्रकृति है। ध्वनि के दो रूप हैं - साउण्ड (Sound) और टोन (tone)। साउण्ड सामान्य ध्वनि है जिसका कहीं के साथ कोई सम्बन्ध नहीं। टोन किसी विशेष भाव या अभिप्राय से सम्बन्धित ध्वनि है। एक ही शब्द मिन-मिन 'टोन' में उच्चारित होकर मिन-मिन वर्णों का वाक्य होता है। वस्तुतः एक शब्द के जितने वर्ण होते होंगे उतने प्रकार से उसका उच्चारण किया जाता होगा। इस उच्चारण में सभी का टोन जला-जला होगा। एक निश्चित (Tone) 'टोन' में शब्द के उच्चारण में वक्ता तथा श्रोता दोनों की बहुविधा होती है। वैदिक भाषा में उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित के रूप में टोन को नियमित किया गया।

उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित ये स्वराघात (pitch accent) है, बलाघात (Stress accent) नहीं। किन्तु इसके विषय में मत्तमेव है। ये स्वर बलाघात और स्वराघात दोनों हैं। स्वराघात का सम्बन्ध कहीं से नहीं माना जाता है कि वैदिक कवियों का गान किया जाता था इसलिए उनमें स्वरों के उतार चढ़ाव के नियमों का पालन किया जाता था।

### वैदिक स्वर

उदात्तादि स्वरों की सहा वैदिक भाषा की विशेषता है। प्रत्येक अक्षर का उच्चारण किसी न किसी स्वर के साथ होता है। उपलब्ध सभी संहिता ग्रन्थों में स्वर लगे हैं। ब्राह्मण ग्रन्थों में वारण्यक-सहित तैत्तिरीय ब्राह्मण में तथा गृह्यसूक्त सहित शतपथ ब्राह्मण में स्वर लगे हैं। अन्य ब्राह्मणों, वारण्यकों और उपनिषदों में स्वरों के चिन्ह नहीं मिलते।

अक्षर के उच्चारण में दो प्रकार के स्वर लगाये जाते हैं। फला स्वर का आरोह है (rising tone) और दूसरा है स्वर का अवरोह (falling tone) इनकी एक निश्चित बला लगती है जब उच्चारण

कहीं उच्च स्वर से स्कन्द भी स्वर की ओर उतरता है, जहाँ आरोह से स्कन्द अवरोह की ओर जाता है। जहाँ उतरना स्कन्द सम्भव न हो वह बीच में टिकता है इसे ही वाद्यनिक स्थिति कहते हैं। हमारे यहाँ यह स्वर क्रमशः उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित के नाम से प्रकार बताते हैं।

### १- उदात्त -

जिस प्रकार के उच्चारण में गात्रों की शक्ति का आरोह होता है, यर्थात् गात्र ऊपर खींच जाते हैं, वह उदात्त कहलाता है।

‘उच्चैरुदात्तः वायामेन उच्चैर्गमनेन नात्राणां यः स्वरो-  
निष्पद्यते स उदात्तस्यो भवति’<sup>१</sup>

### २- अनुदात्त -

जिस प्रकार के उच्चारण में गात्रों की शिथिलता होती है (अधोगमन) वह अनुदात्त कहलाता है।

### ३- स्वरित -

जहाँ प्रथमतः उदात्त स्वर के कारण गात्रों का आरोह हो और तदनन्तर अनुदात्त स्वर के कारण गात्रों का अवरोह होता है, वहाँ दोनों प्रयत्नों का मिश्रित स्वर स्वरित कहलाता है।

उभयवान् स्वरितः<sup>२</sup>

### ४- प्रत्यय स्वर -

जहाँ स्वरित के बाद जाने वाले अनुदात्त स्वरों के उच्चारण में एक साथ गात्रों का मार्ग या शैथिल्य पाया जाता है, वहाँ प्रत्यय स्वर या ‘एक वृत्ति’ होता है।

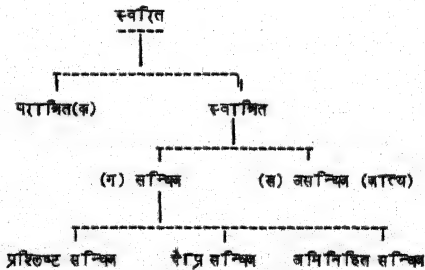
१- शुक्ल युजुः प्रातिशाख्य १/१०८ तथा उव्वट की टीका

२- तदेव

### स्वरितावनुचानां परिभाषा प्रथमः स्वरः

वाचार्थ शूनक ने ऊपर निर्दिष्ट उच्चारण स्थिति के लिए वायाम, क्लिप्प और वादोप संज्ञाओं का प्रयोग किया है। वागे लिये उदात्तादि स्वर अकारादि स्वर कर्णों में ही जाये हैं, ये बनों से इनका कोई सम्बन्ध नहीं होता। अतएव यह स्वर कर्णों के धर्म कहे गये हैं।  
अकाराभ्या

प्राति शास्त्रों में स्वरित के पांच प्रकारों का वर्णन उल्लेख होता है -- सामान्य स्वरित, वात्यस्वरित, अमिनिहित स्वरित, प्रश्लिष्ट स्वरित तथा कैप्र स्वरित। इन पांच प्रकारों का सामान्य स्वरूप इस प्रकार है --



सामान्यतः स्वरित दो प्रकार के होते हैं (क) उदात्त के पश्चात्  
जाने वाला अनुदात्त स्वरित हो जाता है और इसलिये इसका नाम पराश्रित

१- ऋग्वेद प्रातिशाख्य ३/१८

२- ऋक्प्रति ३/२

स्वर है, (ख) स्वतन्त्र स्वरित का ही पारिभाषिक नाम है - वाच्य स्वरित (स्वामाकिक स्वरित) । यह उदात्त की पूर्ण सत्ता पर जाग्रित नहीं होता, प्रत्युत यह सदैव स्वरित ही रहता है, (ग) सन्धित स्वरित से तात्पर्य उस स्वरित का है, जो त्रिविध सन्धियों के स्थल में उत्पन्न होता है ।

#### (१) प्रश्लिष्ट स्वरित -

प्रश्लेषा ज्ञप्त्वा का अर्थ है दो स्वरों की एक स्वर के रूप में परिणति । पाणिनी के 'वकः सर्को दीर्घः' ( ६।१।२०१ ), वाक्यगुणः तथा वृद्धिरेणि ( ६।१।२०२ ) सूत्रों से जायमान दीर्घसन्धि, गुणसन्धि तथा वृद्धि सन्धि - इन तीनों का समावेश 'प्रश्लिष्ट सन्धि' में होता है । प्रश्लिष्ट स्वरित केवल दीर्घ सन्धि - अन्य हैकार के स्थल पर होता है -- ह + ह = ई, यथा ह्रि + हव = वृषीव ।

#### (२) दौप्र स्वरित -

पाणिनि के यण सन्धि का ही वैदिक अभिधान दौप्र सन्धि है । तन्मन्थ स्वरित इस नाम से पुकारा जाता है । इसमें पहला स्वर उदात्त होगा तथा दूसरा स्वर अनुदात्त और दोनों की सन्धि से यन्मान स्वर स्वरित होगा यथा -- नु + इन्द्र = इन्द्रन्विन्द्र

#### (३) अमिनिहित स्वरित -

पदान्त स्कार तथा वोकार के पश्चात् जाने वाले वकार का जो पूर्व रूप होता है, वह सन्धि अमिनिहित कहलाती है । तन्मन्थ स्वरित इस नाम से पुकारा जाता है । यथा - जुते + अवर्धते ऽ वधन्तः प्यातव्य है कि इन तीनों सन्धि अन्य स्वरितों में प्रथम स्वर उदात्त और दूसरा इन तीनों दशवर्णों में इस सन्धि का परिणत फल स्वरित होता है । इन दशवर्णों से अतिरिक्त स्थलों में पूर्व उदात्त तथा परवर्ती अनुदात्त से उदात्त ही होता है, स्वरित नहीं ।

स - असन्ध्विज -

असन्ध्विज स्वरित को वात्य स्वरित के नाम से पुकारते हैं ( वात्य = बन्धजात, सम्भावतः ) । वात्य यकार वीर ककार के ऊपर ही वर्तमान होता है । वायुनिक विद्वान् इस स्थल को दोप्रसन्ध्विज का ही उदाहरण मानते हैं जैसे - क वोऽश्वा, ( यहाँ क्व = कु + व ) ; वीथी पिप्रबोधसु ( यहाँ वीरि वाणि ) - इन दोनों दृष्टान्तों में उ + व से 'व' निष्पन्न है तथा इ + व के संयोग 'यं' सिद्ध हुआ है । फलतः इसे दोप्रसन्ध्विज मानना कथमपि अनुचित नहीं है ।

सामान्य स्वरित—

वेद का यह नियम है कि प्रत्येक पद में एक उदात्त स्वरवाला अक्षर अवश्य होगा । उदात्त वाले अक्षर से निम्न अक्षर अनुदात्त हो जाते हैं । अनुदात्त पदमेक क्वैम् परन्तु उदात्त के पश्चात् जाने वाला अनुदात्त नियमेन स्वरित हो जाता है, यदि उसके बाद कोई उदात्त या स्वरित न हो - जैसे अग्निमिः । यहाँ हकार में उदात्त स्वर है और इसलिए 'व' वीर 'मि' दोनों उदात्त हो गए, परन्तु उदात्त 'ग्नि' के बाद जाने वाला 'मिः' स्वरित हो गया । पाणिनि का उत्तप्लवक सूत्र है -- 'उदात्तापनुदात्तस्य स्वरितः' । यह तो पाठ पाद की स्थिति में होता है, परन्तु संहिता-पाठ में यदि अनुदात्त से थोड़े उदात्त या स्वरित जाता हो, तो, उदात्त पूर्वक होने पर भी वह अनुदात्त स्वरित में परिवर्तित नहीं होता । उदाहरणार्थ - यत्र नावो नुरि ब्रह्मणा ज्योतिः इस ब्रह्म के स्वरों की परीक्षा करने पर - ज्योतिः का 'सः' उदात्त पूर्व होने से स्वरित हो गया है, परन्तु 'यत्र' में यकार उदात्त है, उसके पीछे वाला 'त्र' इसलिए स्वरित नहीं होता कि उसके बाद उदात्त बैठा है । इसी प्रकार -- 'नावो' में 'वा' उदात्त है, परन्तु 'वो' स्वरित नहीं हुआ, क्योंकि

‘मुरिङ्ग-गा’ में ‘मू’ उदाच के अनन्तर विद्यमान है। पद पाठ में जगले उदाच से सम्बन्ध न होने से यह गतिरौप नहीं होगा। इसलिए इस अंश का पद पाठ होगा—यत्र गावः मुरिङ्ग-गा जयाहः। इस स्वरित को पाश्चात्य विद्वान् परतन्त्र (dependent) स्वरित के नाम से पुकारते हैं, क्योंकि इसकी स्थिति उदाच की पूर्ववर्तिता पर अवलम्बित रहती है।

## (२) बात्य स्वरित -

एक पद में यदि अकेले ही स्वरित हो, अर्थात् उससे पूर्व कोई भी स्वर न हो अथवा उससे पूर्व कोई अनुदाच स्वर न हो (अनुदाच पूर्व) तो उसे बात्य स्वरित कहते हैं। किन्हीं वैदिक पदों में बात्य स्वरित ही प्रमुख स्वर होता है और यह विशेषतः ‘य’ ‘व’ वाले संयुक्ताक्षर में पाया जाता है। यदि बात्य स्वरित के अनन्तर उदाच जाता हो तो दीर्घ होने से उसके अनन्तर ३ का अंक लिखकर उसमें अनुदाच का चिन्ह (बाड़ी रेखा) तथा स्वरित का चिन्ह (सीधी रेखा) दोनों लगाते हैं। हुस्व होने पर १ का अंक उभय चिन्हों के साथ युक्त कर लिखते हैं। ‘स्वः’ तथा ‘कन्या’ में ‘स्वः’ तथा ‘न्या’ में बात्य स्वरित है। प्रथम स्वरित अपूर्व है तथा इसका अनुदाच पूर्व है। ‘वाविर्दितान् कृष्णुते बभूवुः’ वह, तथा ‘यत् पूर्व्यः कृष्णुते बभूवुः’ नमः इन पदों में बभूवु का ‘स्य’ अनुदाचपूर्वक होने से बात्य स्वरित है जिसके अनन्तर उदाच स्वर आया है। (‘वह’ में व तथा नमः का न उदाच है)। फलतः प्रथम दृष्टान्त में दीर्घस्वरित के बाद उभय स्वर चिह्नित ३ का अंक तथा द्वितीय दृष्टान्त में हुस्व स्वरित के अनन्तर १ का अंक है। बात्य स्वरित की यह स्वराक्षर पद्धति ध्यान देने योग्य है। बात्य स्वरित वाले ‘य’ तथा ‘व’ ह और उ के ही संध्यात्मक रूप हैं। फलतः इसके उच्चारण में इन मूल स्वरों का अनुनिविष्ट करना होता है। इस प्रकार रूष्मन् तथा सन्मन् में रूय तथा न्व का उच्चारण व्यवहार न होकर रुयन्तर होता है - रूथिन् तथा तुथिन्, जिनमें द्वितीय अक्षर उदाच स्वर से सम्बन्ध है।



(३) अमिनिहित, प्रश्लिष्ट और चोप्र सन्धियों के फलस्वरूप उत्पन्न होने वाले स्वरित तत्त सन्धियों के नाम पर अमिहित स्वरित, प्रश्लिष्ट स्वरित और चोप्र स्वरित कहलाते हैं। इस कार्य के लिए प्रश्लिष्ट सन्धि दो हकारों की होनी चाहिए —

इकाराद्योरश्च प्रश्लेषे चोप्रमिनिहितेषु च ।

उदात्त पूर्वस्येषु श्लोकस्येवमाचरेत् १

जैसे पूर्वोक्त त्रिविध स्वरितों के क्रमशः उदाहरण --  
ते वर्धन्तः सुवीर्यं योषां न्विन्द्र ते हरी । अमिनिहितादि स्वरित भी वाच्य स्वरित की तरह अपूर्व या नीचपूर्व होते हैं ।

पारवाच्य विद्वांस वाच्य और अमिनिहितादि स्वरितों की स्वतन्त्र (independent) स्वरित कहते हैं क्योंकि फलों में इसकी सत्ता स्वतन्त्र होती है। वैदिक ग्रन्थों में उदात्तादि स्वरों की पहचानने के लिए चिन्ह लगे रहते हैं। यह चिह्न सभी वेदों में समान नहीं हैं। ऋग्वेद, यजुर्वेद और कृष्ण यजुर्वेद की तैत्तिरीय शाखा के चिह्न समान हैं। कुछ यजुर्वेद के कुछ चिह्न ऋग्वेद के चिह्नों के समान और कुछ भिन्न हैं। कृष्ण यजुर्वेद की काठक और मंत्रावली शाखाओं के चिह्न अपने में स्वतंत्र हैं। ऋग्वेद में उदात्त पर कोई चिह्न नहीं लगाया जाता। वह सदा अचिह्नित ही रहता है। अनुदात्त के नीचे वैड़ी रेखा लगाई जाती है; स्वरित के सिर पर एक लड़ी रेखा लगाई जाती है। प्रचर्यों पर भी कोई चिह्न नहीं लाये जाते। उदात्त और प्रचर्य दोनों पर कोई चिह्न न रहने के कारण पहचानने में कुछ कठिनाई हो सकती है। अनुदात्त के वाच्य बिना चिह्न वाले कर्णों को उदात्त समझना चाहिए और स्वरित के वाच्य के बिना चिह्न वाले कर्णों को प्रचर्य समझना चाहिए। उदात्त से पूर्व प्रचर्य में अनुदात्त का चिह्न लाते हैं। 'अग्निना' में 'ग्नि' उदात्त है तथा अ अनुदात्त और ना स्वरित है।

### स्वरो के सामान्य नियम - ( वेद के सन्दर्भ में )

वैदिक भाषा के प्रत्येक शब्द में उदात्त सामान्यतः एक ही होता है और उसके अतिरिक्त अन्य स्वर अनुदात्त होते हैं । ( इन्हीं का नाम है - निम्नात्त स्वर ) अनुदात्त पदमेककर्म<sup>१</sup> इसके अपवाद भी हैं जब एक ही पद में दो उदात्त रहते हैं अथवा उदात्त का सर्वथा अभाव होता है ।

#### (क) अनुदात्त पद -

देवता-द्वन्द्व में ( जब दोनों पद द्विक्रमान्त होते हैं )  
यथा - मित्रावरुणा ( यहाँ 'त्रा' और 'व' दोनों उदात्त हैं ) ;  
अलुक्छा<sup>२</sup>ठी समास में जैसे बृहस्पतिः ( बृ तथा स्प के स्वर उदात्त हैं ),  
तबे युक्त पद में एतबे ( अन्तरब तबे युगपत्<sup>३</sup> ; यहाँ 'र' तथा 'बे' दोनों उदात्त स्वर से युक्त हैं ।

#### (ख) उदात्त का अभाव -

उदात्त का अभाव वैदिक पदों में विशिष्ट दशाओं में होता है, जिसमें से तीन मुख्य दशाएँ हैं --

- (i) सम्बोधन पदों में, यदि ये वाक्य या पाद के आरम्भ में स्थित नहीं होते ; आरम्भ स्थिति में उदात्त की सत्ता बनी रहती है ।  
यथा 'कयः पुष्टानि स बनास इन्द्रः' यहाँ 'बनासः' सम्बोधन पद पाद के आदि में नहीं है । फलतः यहाँ उदात्त नहीं है, तीनों अक्षर अनुदात्त ही हैं — न ना सः ।

- (ii) क्रियापदों में यदि ये वाक्य या पाद के आरम्भ में विद्यमान न हों यथा -- 'प्र तद् विष्णुः स्तवते धीमता' यहाँ पादादि से भिन्न

---

१- अष्टाध्यायी	-	६ । १ । १५८
२-     ,,	-	६ । १ । २००
३-     ,,	-	२ । १२ । ४
४-     ,,	-	६ । १५४ । २

स्थिति होने से स्तवते क्रिया पद का उदात्त लुप्त हो गया है और ये तीनों अकार अनुदात्त ही हैं -- स्त॒ व॒ ते॒ यह प्रधान वाक्य की क्रिया के विधाय में है। अप्रधान वाक्य (dependent clause) की क्रिया होने पर पूर्वोक्त नियम नहीं लगता। यथा - यऽ सुन्वन्तमवति<sup>१</sup> में अवति क्रिया पद पादादि न होने पर भी अप्रधान वाक्य का है। फलतः उसमें उदात्त का अभाव नहीं है (अवति का व उदात्त ही है)।

(11) सकेनाम शब्दों के कैलटिफ रूप, जैसे मा, त्व, नः वः आदि उदात्तहीन होते हैं।

(ग) सन्धि स्वर -

सन्धि के कारण स्वरों में परिवर्तन होता है जिसका सामान्य रूप इस प्रकार है --

- १- उदात्त + उदात्त = उदात्त
- २- अनुदात्त + उदात्त = उदात्त
- ३- स्वरित + उदात्त = उदात्त
- ४- वाच्यस्वरित + उदात्त = उदात्त
- ५- उदात्त + अनुदात्त = प्रशिष्टादि स्वरित। इनका

विस्तार निम्नलिखित प्रकार से होता है --

- (क) उदात्त 'ह' + अनुदात्त 'ह' = ई प्रशिष्ट स्वरित
- (ख) उदात्त 'ह', 'उ', 'क' ( ह्रस्व या दीर्घ ) + कोई असङ्ग अनुदात्त स्वर = दीर्घ स्वरित
- (ग) उदात्त 'ह', 'जी' + अनुदात्त 'व' = हऽ, जीऽ।  
अभिनिहित स्वरित

(घ) उदाच 'ई' + अनुदाच 'ह' ( ह्रस्व या दीर्घ ) = उदाच 'ई' ।

(ङ०) उदाच 'व' + कोई अनुदाच स्वर = उदाच

(च) उदाच + स्वरित = असंभव

(छ) उदाच + वात्यादि स्वरित = असंभव

### फट पाठ के नियम -

स्वरों के परिवर्तन के सामान्य नियम हैं जिसका उपयोग फटपाठ तथा संहिता पाठ में सकेन्द्र किया है जो इस प्रकार है --

१- उदाच के बाद जाने वाला अनुदाच स्वरित हो जाता है यदि उसके बाद कोई उदाच या स्वरित न जाता हो ( उदाचाऽनुदाचस्य स्वरितः, यथा -- 'गणपति' फट में 'ण' पर उदाच होने से अन्य तीनों स्वर अनुदाच हो गये, परन्तु इस नियम से 'ण' से अव्यवहित आठे अनुदाच 'प' स्वरित हो गया है ।

२- स्वरित के बाद के समस्त अनुदाच प्रत्यय हो जाते हैं और उन पर कोई चिन्ह नहीं लगता, परन्तु उदाच से अव्यवहित पूर्व अनुदाच का प्रत्यय नहीं होता और इसलिए वह अनुदाच के चिन्ह ( नीचे वाड़ी रेखा ) से चिह्नित होता है ।

३- उदाच से अव्यवहित पूर्व का अनुदाच कभी नहीं बदलता । वह न स्वरित होता, न प्रत्यय । यथा -- वागा इव<sup>१</sup> केनैवः स्यन्वमाना वः<sup>२</sup> नः<sup>३</sup> समुग्रमव<sup>४</sup> बटपुरावः<sup>५</sup> । यहाँ 'वा' उदाच से पुरे अनुदाच 'इ' स्वरित हो गया है । ( प्रथम नियम से ) 'केनैवः' यदि स्वतन्त्र रेखा, तो उदाच 'न' के अनन्तर 'वः' स्वरित हो ही नारिगा, परन्तु संहिता पाठ में

१- अष्टाध्यायी - ८ । ४ । ६६

२- अथर्ववेद - १ । ३२ । २

जगले उदाच 'य' से पूर्ववर्ती होने से यह बल्लता नहीं ( प्रथम नियम 'स्यन्द्माना' में स्वरित 'व' के अनन्तर मा और ना दोनों प्रथम स्वर हैं, परन्तु संहिता पाठ में इसके अनन्तर आता है 'अ-वः' जिसका 'व' उदाच है । फलतः उदाच से अव्यवहित पूर्ववर्ती होने से 'ना' अनुदाच ही रहा और तदनुसार अनुदाच का चिह्न वहां विद्यमान है ( तृतीय नियम ) इसी प्रकार स्वरित 'व' के अनन्तर 'व' प्रथम है, परन्तु उदाच 'वा' से अव्यवहित पूर्ववर्ती 'म्' अनुदाच ही है । ( द्वितीय नियम ) पक्षपाठ करते समय इन नियमों का पालन नितान्त आवश्यक है ।

संहिता पाठ को पक्षपाठ में परिवर्तन करने के लिए कई नियम हैं जिन पर ध्यान देना आवश्यक है ---

(१) सब सन्धियों को पुच्छ कर देना चाहिए ।

(२) समास युक्त पदों के बीच में अकृह (ऽ) रखकर उन्हें अलग कर देना चाहिए, परन्तु पूर्व पद में किसी प्रकार के परिवर्तन होने पर यह नियम नहीं लाता ।

(३) वी से अधिक पद वाले समस्त पद में केवल अन्तिम पद ही अन्य पदों से पुच्छ किया जाता है ।

(४) किसी प्रकार के स्वर परिवर्तन के अभाव में दु मिः तथा म्यः, तर, तम, मत् और बहु, अकारान्त नाम वाडुओं में अकार के बीच होने पर भी य और दू ये सब अकृह के द्वारा पुच्छ किये जाते हैं ।

(५) सन्धिसम्य सुवेत्य कर्णों का परिवर्तन दन्त्य में होता है । पदान्त में तथा दीर्घकृत वा और ई को लुप्य कर देते हैं ।

(६) अकारान्त सम्बोधन, द्विवचनान्त तथा अन्य प्रसङ्ग स्वरों के साथ 'इति' शब्द जोड़ा जाता है । 'सदी' या 'कृते' उपमा विधि

में प्रुहय संतक 'वक्राते' का पदपाठ 'वक्राते इति' होगा । संहितास्थ 'उ' का पदपाठ 'उं' इति होता है ।

(७) स्वरों के परिवर्तन पर विशेष ध्यान देने की आवश्यकता होती है । उदाच स्वर तो यथास्थान बना रहता है । कहीं अनुदाच का स्वरित हो जाता है और कहीं स्वरित को अनुदाच में परिवर्तित कर देते हैं । स्वरों के जो नियम ऊपर दिये गये हैं उन्हीं के अनुसार यह परिवर्तन होता है ।

पद पाठ का उदाहरण इस प्रकार है --

यो जात एव प्रथमो मनस्वान् ?  
 देवो देवान् क्रुना परिभूषात् ।  
 यस्य जुष्माद्रोदसी अम्यसेता  
 नु म्यास्य मह ना स बनास इन्द्रः ॥

इसका पद पाठ, जिसमें पदों का क्रम संहिताक्रम के अनुसार ही होता है इस प्रकार होगा -- यः जातः एव प्रथमः मनस्वान् देवः देवान्, क्रुना परिभूषात् । यस्य जुष्मात् रोदसी इति अम्यसेताम् नु म्यास्य महमा स बनासः इन्द्रः ॥ इसमें प्रथमतः सन्धि का विश्लेष कर दिया गया है । 'रोदसी' के द्विवचनान्त होने से इसके बाद इति सूचक का प्रयोग किया गया है । मूल क्रिया पद और उपर्यो पारि के बीच लकार रखा गया है । स्वरों का परिवर्तन ध्यान देने योग्य है । संहिता पाठ में 'यस्य' में 'यकार' उदाच तथा स्य अनुदाच है, जो इससे पद में 'जु' उदाच के कारण 'स्य' अनुदाच ही बना रहता है, परन्तु पदपाठ में दोनों पदों का पाथिक्य होने

से 'स्य' का अनुदात्त स्वरित ही हो गया 'उदात्तादनुदात्तस्य स्वरितः' नियम के अनुसार। 'जनासः' सम्बोधन पद है और इसलिए इसमें उदात्त का लोप हो गया और तीनों स्वर अनुदात्त हो गए हैं, परन्तु संहिता में उदात्त 'स' के बाद होने से वाचिम अनुदात्त ( अर्थात् 'जनासः' का ज) स्वरित हो गया था, परन्तु पदपाठ में तीनों में अनुदात्त के चिह्न रखे गए। इसी प्रकार अन्य स्वरों का भी परिवर्तन होता है।

#### पद तथा संहिता -

संहिता का तो यह सर्वत्र, सर्वमात्र नियम है कि जिस क्रम से पदों का पाठ होता है, उसी क्रम से उनका सन्निवेश संहिता पाठ में भी होता है। परन्तु ऋषि प्रातिशाख्य ( २।४३ ) का कहना है कि ऋग्वेद के तीन मन्त्रों में इस नियम का उल्लंघन दृष्टिगोचर होता है अर्थात् पदों का क्रमशः सन्निवेश संहिता पाठ में नहीं है। पदों का क्रम है -- जु नः । शेषः । चित् । निधितम् । परन्तु संहिता पाठ में । चित् तृतीय पद न होकर द्वितीय पद बन गया है -- जुतश्चिषैपं नधितम् ( ऋ० ५।२।७ ) ठीक इसी प्रकार की स्थिति 'नरा वा शंस प्रवृणामु' ( ऋ० १०।६।४३ ) तथा नरा च शंस

#### १- संहिता -

वैयाकरण पाणिनि ने संहिता की परिभाषा इस प्रकार की है -- 'परः सनिकषाः संहिता' अर्थात् वर्णों के उच्चारण में अत्यन्त समीक्षा की संहिता कहते हैं। एक वर्ण के उच्चारण के अनन्तर दूसरे वर्ण का उच्चारण संहिता कहलाता है। यदि + अपि ऋ के अनन्तर अ का उच्चारण करने पर स्वतः 'य' हो जाता है।

देव्यम्' ( ऋ० ६। ४६ । ४२ ) में भी है जहाँ 'वा' तथा 'व' 'तृतीय स्थान से द्वितीय स्थान पर चला जाया है । इसको प्रातिशाख्य 'वनानुपूर्व्य संहिता' नाम से निर्दिष्ट करता है ।

### साम संहिता -

वैदिक संहिताओं में साम का महत्त्व नितान्त गौरवमय माना जाता है । बृहद-देवता का कहना है कि जो पुरुषा साम को जानता है वही वेद के रहस्य को जानता है । - 'सामानि यो वैचि स वेद तत्त्वम्' गीता में भगवान श्री कृष्ण ने स्वयं सामवेद को अपना ही रूप बतलाया है— 'वेदानां सामवेदोऽस्मि' गीता में 'प्रजावः सर्वैवेदेषु' तथा अनुगीता में 'जोहकारः सर्वैवेदानाम्' कहकर जो जोहकार के सर्व वेदों से श्रेष्ठ होने की बात कही गयी है, उससे पूर्व वाक्य में किसी प्रकार का विरोध नहीं पटित होता, क्योंकि हान्दोग्य के अनुसार ( 'साम्न् उद्गीथो रसः' ) उद्गीथ सम्पूर्ण सामवेद का सार बतलाया गया है । ऋग्वेद तथा अथर्ववेद में भी साम की प्रशस्त प्रशंसा की गयी मिलती है । जो विद्वान् मनुष्य जागरण सील है उसी को साम प्राप्त होते हैं, परन्तु जो निद्रालु है वह साम गायन में कभी प्रवीण नहीं हो सकता ।

१- प्रातिशाख्य -- वैदिक ग्रन्थों के उच्चारण सम्बन्धी वैशिष्ट्य का विवेचन करने के लिए अनेक परिभाषों की स्थापना की गयी । ये परिभाषें प्राचीन भाषा विज्ञान के अध्ययन की संस्थाएं थीं । जलग-जलग वेद की जलग-जलग परिभाषें थीं । एक ही वेद की अवान्तर शाखाओं के उच्चारण सम्बन्धी वैशिष्ट्य का भी अध्ययन करने वाली संस्थाएं थीं । इन परिभाषों में जिन ग्रन्थों का प्रचारण हुआ वे पाठ्य या प्रातिशाख्य कहलाए । वेदों की जितनी शाखाएं रही होंगी उतनी ही प्रातिशाख्य ग्रन्थों की रचना हुई होगी ।

२- भगवद्गीता - १० । ४२



अथर्ववेद के अनेक स्थलों पर साम की विशिष्ट स्तुति ही नहीं की गई है, प्रत्युत परमात्मभूत 'उच्छिष्ट' ( परब्रह्म ) तथा 'स्कम्प' से इसके आकस्मिक का उल्लेख किया गया है । सामों के अभिधान प्राचीन वैदिक साहित्य में उपलब्ध होते हैं जिससे इन सामों की प्राचीनता निःसंशय रूप से सिद्ध होती है । ऋग्वेद में वैष्ण्व, बृहत्, रैवत, गायत्र मन्त्र आदि सामों के नाम मिलते हैं । यजुर्वेद में रथन्तर वैराज, वसन्तस, वामदेव्य, शाक्वर, रैवत, अभिवर्त तथा ऐतरेय ब्राह्मण में नाघस, रौरय यौधान्य, अग्निष्टोमीय आदि विशिष्ट सामों के नाम निर्दिष्ट किये गये मिलते हैं । इससे स्पष्ट प्रतीत होता है कि साम-गायन अतीत न होकर अत्यन्त प्राचीन काल से चला आ रहा है । यहाँ तक की ऋग्वेद के समय में भी इन विशिष्ट गायनों का अस्तित्व स्पष्ट रूप से सिद्ध होता है ।

#### साम का अर्थ -

साम शब्द का प्रयोग दो अर्थों में किया गया मिलता है । ऋग् मन्त्रों के ऊपर गाय जाने वाले गान ही वस्तुतः साम शब्द के वाच्य हैं, परन्तु ऋग् मन्त्रों के लिए भी 'साम' शब्द का प्रयोग किया जाता है । साम संहिता का संकलन उद्गाता नामक कर्त्तव्य के लिए किया गया है, तथा यह उद्गाता देवता के स्तुति परक मन्त्रों को ही आवश्यकतानुसार विविध स्वरों में गाता है । अतः साम का आधार ऋग् मन्त्र ही होता है । यह निश्चित ही है - ( ऋषि बभ्रूदं साम - छा० उ० १। ६। १ ) । ऋग् और साम के इस पारस्परिक प्रगाढ़ सम्बन्ध को सूचित करने के लिए इन दोनों में साम्यत्व भाव की भी कल्पना की गयी है । 'गीतिषु सामाभ्या' इस ब्रह्मिणी सूत्र के अनुसार गीति को ही 'साम' संज्ञा प्रदान की गई है । छान्दोग्य उपनिषद् में 'स्वर' साम का स्वरूप बताया है । अतः 'साम'

१- उद्गाता - उद्गाता का कार्य साम गायन है ।

२- छान्दोग्य उपनिषद् - १। ६। १

शब्द से हमें उन गानों को सम्मथना बाहिर जो भिन्न-भिन्न स्वरों में ऋताओं पर गार जाते हैं ।

साम शब्द की एक बड़ी ही सुन्दर निरुक्ति बृहदारण्यक उपनिषद् में दी गई है -- 'सा च अमरवेति तत्सामः सामत्वम्' 'सा' शब्द का अर्थ है ऋ और 'अम' शब्द का अर्थ है गान्धार वादि स्वर । अतः 'साम' शब्द का व्युत्पत्तिम्य अर्थ हुआ ऋ के साथ सम्बद्ध स्वर प्रधान गायन -- 'तथा सह सम्बद्धः अमो नाम स्वरः यत्र वसति तत्साम ।' जिन ऋताओं के ऊपर ये साम गाय जाते हैं उनको वैदिक जन 'साम-योनि' नाम से पुकारते हैं ।

#### साम गान पद्धति -

साम योनि मन्त्रों का वाक्य लेकर ऋषियों ने गान मन्त्रों की रचना की है । गान चार प्रकार के होते हैं --

- (i) ग्राम वेद्य गान ( जिसे 'प्रकृति गान' तथा 'वेद्य गान' भी कहते हैं )
- (ii) वारण्यक गान
- (iii) ऊह गान
- (iv) ऊह्य गान ( रहस्य गान ) । इन गानों में वेद्य गान पुराणिक के प्रथम पाँच अध्याय के मन्त्रों के ऊपर होता है ।

वारण्यगान वारण्यक पर्व में निर्दिष्ट मन्त्रों पर ऊह और ऊह्य उत्तराधिक में उल्लिखित मन्त्रों पर मुख्यतया होता है । भिन्न-भिन्न शास्त्राजों

में इन गानों की संख्या निम्न-निम्न है । सबसे अधिक गान जर्मनीय शासकों में उपलब्ध होते हैं यथा —

	कीशुमीय गान	जर्मनीय गान
केयगान	११६७	१२३२
वरण्यगान	२६४	२६१
उग्रह गान	१०२६	१८०२
उग्र्य गान	२०५	३५६
	२७२२	३६८१

भारतीय संगीत शास्त्र का मूल इन्हीं साम्प्रदायिकों पर अवलम्बित है । भारतीय संगीत जितना सूक्ष्म, बारीक तथा वैज्ञानिक है वह संगीत के ज्ञाताओं से कतई अपरिचित नहीं है, परन्तु विद्वानों की अवहेलना के कारण उसकी इतनी बड़ी दुर्व्यवस्था आजकल उपस्थित है कि उसके मौलिक सिद्धान्तों को सम्मनना एक बड़ी विषम समस्या है । साम-गायन की पद्धति के रहस्य का ज्ञान दुर्लभ है । एक तो यों ही साम के जानने वाले कम हैं तब पर साम गानों को ठीक स्वरों में गाने वालों की संख्या तो जंगलियों पर गिनने लायक है किन्तु फिर भी इसे जानने वालों का मितान्त अभाव नहीं है । यदि गायक के गले में जोष हो और वह उचित मुखौटा, वारोह और अवरोह का विचार कर साम गायन करे तो एक विशेष प्रकार का जानन्द आता है । इसके लिए सामवेदीय शिक्षाओं की शिक्षा परमावश्यक है ।

सामवेद<sup>२</sup> या सामसंहिता के दो भाग थे । मुख्य लघु भाग का नाम

१- वैदिक साहित्य और संस्कृति - आचार्य कृष्णदेव उपाध्याय (१९३३)

२- भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन - डा० बरुण कुमार सेन  
‘मुद्रिका’ पृष्ठ २ से ।

जायिक था। सामवेद के दूसरे भाग का नाम स्तोमिक है, जिसमें देवताओं व ऋषियों के प्रशंसासूक्त (स्तोम) १२२३ सूक्त हैं। स्वरयुक्त ऋ या साम की समष्टि ही सामवेद है। एक ही साम का विभिन्न सूक्तों या मन्त्रों में अथवा भिन्न सामों का एक ही मन्त्र में गान होता था। जिन मन्त्रों पर साम गाया जाता था उन्हें साम-योनि कहते थे। सामवेद में लगभग ५५५ योनियों का समावेश है। पूर्वजायिक जारण्य-संहिता एवं उत्तरायिक हन तीन गान-भागों से सामवेद की श्रीगुद्दि हुई है। स्वरयुक्त ऋ समूहों द्वारा असंख्य सामान की सृष्टि हुई एवं वैदिक्यपूर्ण शैलियों से इनका गान होता था। जाचार्य सायण ने इसीलिए सङ्घ गीत्युपायाः कहा है। स्वाभाविक है कि मन्त्र गीतों का मौलिक स्वरात्मक रूप अचिकृत नहीं रह सकता, इसलिये किन मन्त्रों का किन स्वर संगतियों में गान होता था, यह निश्चयपूर्वक ज्ञान नहीं कहा जा सकता। ग्रामोय-गान को 'नेय' या योनि गान भी कहा जाता था, क्योंकि उनह एवं उह्य गान (रहस्य गान) के कुछ सूक्तों की सृष्टि ग्राम नेय गान से हुई थी। ग्रामोय, वरण्योय, उह्य एवं उह्य सामान के ये चार प्रकार थे। ग्रामोय-गान गृहस्थों, गौष्ठियों अथवा साधारण बनों के लिए निर्धारित था। वरण्योय-गान के बाद उह्य गान की शिक्षा एवं गाने की परिपाटी थी। वरण्योयगान वरण्यवासी ऋषियों के लिए निरूपित था। ग्रामोय-गान उन्नत समा समूहों में एवं वैशिष्ट्यकर सोमयज्ञों के लिए निर्दिष्ट था इसलिये कई विद्वान इसे अधिक प्राचीन मानते हैं। ग्रामोय-गान से ही सम्भवतः वैदिकोच्च गान्धर्व या मार्ग संगीत का एवं मार्ग संगीत से क्रमशः शास्त्रीय गान पद्धति का विस्तृत विकास हुआ।

वैदिक सामान के स्वरूपों में भिन्नताएं थीं। वेदों की संहिता भी कहा गया है। कुछ वैदिक ग्रन्थों में 'ऋषी' शब्द का उल्लेख कर अथर्ववेद

१- भारतीय संगीत का इतिहास - स्वामी प्रज्ञानानन्द, द्वितीय खण्ड,

को प्रामाणिक नहीं माना है किन्तु ब्रह्मिणः पंडितों का मत इसके विपरीत है । वैदिक कालीन 'गान' शब्द को स्पष्ट करते हुए पूर्वमीमांसाकार वैमिनि का कथन है कि गान एक वाच्यान्तरिक प्रयत्न या कार्य है । प्राणवायु नाभि से चलकर कण्ठ तक जाती है एवं उसके बाहर होने पर शब्दों का सुजन होता है । तदुपरान्त कण्ठ में स्वरों का निर्माण होता है एवं कण्ठ ही वह माध्यम है जिसके द्वारा प्राणवायु ज्ञानोपयोगी शब्द या नाद की सृष्टि करती है । साम-गान में स्तोम<sup>१</sup> तीन थे -- वर्ण स्तोम, पवस्तोम, वाक्य स्तोम । वाक्य स्तोम के दो प्रकार थे । इन्हीं स्तोमों का अनुकरण कर भारत ने नाट्यशास्त्र के नाटकोपयोगी ब्रह्मिणों को प्रचलित किया था । वाच संगीत को भारत ने निर्मित कहा है । तत्कालीन संगीत में ह्रस्व के एवं लय के महत्वपूर्ण प्रयोग उल्लेखनीय हैं । सामवेद में वाच के ही समान सम या विषम ह्रस्व या लयों का प्रयोग होता था । अनुष्टुप, वृहती, पंक्ति, त्रिष्टुप, जगती, विराट् आदि इन्हीं का क्रमशः यक्षामी, यक्षामी, वीथी कामी, पशुामी, वन्-प्राथी आदि अनुष्ठानों के लिए पाठ होता था ।

सामवेद में यज्ञमण्डल को सप्तः कहा गया है एवं यज्ञक्रिया हेतु साम-गायन एक अनिवार्य आवश्यकता थी । बहिष्पवमान, पवमान, आदि गानों का सामवेद में विस्तृत विवेचन है । ऋत वसु, र्यारह रुद्र, बारह - आदित्य प्रजापति, ऋद्धकार इस प्रकार कुल तैत्तिरीय यज्ञ के देवता थे । इन्हीं कुल तैत्तिरीय देवताओं से तैत्तिरीय कोटि देवताओं की कल्पना की गयी है । सामवेद का यज्ञों में गान होता था इसलिए पूर्ण ज्ञान हेतु तत्कालीन यज्ञों का ज्ञान आवश्यक हो जाता है । सामान में ऋक् समुह के स्वरात्मक पाठ

#### १- स्तोम-

स्तोम भी स्तुति का एक प्रकारान्तर है । स्तोमों का प्रयोग भी यज्ञ यागों में होता है इनका विवेचन वर्णन ताद्व्यग्राह्यता में किया गया है ।

एवं गान हेतु ह्रस्व एवं उच्चा नामक दो गन्ध हैं । मन्त्रों या सूक्तों का केवल पाठ ही नहीं बल्कि स्वर, ह्रस्व एवं लय समन्वित कर उन्हें गाने की परिपाटी थी । सामान के लिए सप्त स्वरों के प्रयोग होते थे जिन्हें क्रमशः प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मन्द्र, कृष्ट एवं अति स्वर कहते थे। क्विना के डा० फेल्बर, हालेण्ड के डा० जुन रिवाट्टे साहस्य एवं अपने देश के स्वामी प्रज्ञानन्द सद्गुरु विद्वानों का मत है कि वैदिक युग में विभिन्न स्तरों में नयी-नयी शैलियों के गीतों का उद्भव हुआ था एवं सामान की प्रारम्भिक अवस्था में स्वर मण्डल का प्रयोग न होते हुए भी अन्तिम अवस्था में उसका समावेश अवश्य हुआ था । 'नारदी शिखा' में सात स्वर, तीन ग्राम ( चाङ्ग नन्धार मध्यमादि ) इक्कीस मुर्च्छनावर्ग एवं उच्चास तान के समन्वित रूप को स्वर मण्डल कहा है --

सप्त स्वरास्त्रयो ग्रामामूर्च्छनास्त्वेक विंशतिः

ताना स्कानपञ्चाशदित्येक स्वरमण्डलः ।

सामान में लौकिक स्वरों के प्रयोग नहीं थे क्योंकि नारद ने भी अपने सप्त स्वरों के लिए लौकिक चाङ्गमादि सप्त स्वरों का उल्लेख किया है, वैदिक प्रथमादि स्वरों का नहीं ।

सामान में पांच विभिन्न उच्चारण शैलियों का उल्लेख है जो इस प्रकार है --

- १- स्वर या शब्द पर बल देकर ।
- २- दो उच्चारण रीतियों में अन्तर का निर्णय कर उन्हें हल्कादुसार सजाने पर ।
- ३- स्वरों की उच्चता या दीर्घता पर ।
- ४- शब्द या स्वर की सौष्ठव वृद्धि के आधार पर ।
- ५- विभिन्न उच्चता या दीर्घता के बीच-बीच में स्वरों के पारस्परिक परिमाण निर्णय पर ।

स्वरों के विराम हेतु दण्ड चिह्न ( । ) का प्रयोग होता था । दो दण्डों के बीच में स्थित स्वरों को पर्व कहते थे एवं एक या अधिक पर्व मिलाकर गीत के पादों का निर्माण किया जाता था । सामान में त्रैव, क्विन्त, कषाण्ट, वलिक्रम वभिगीत आदि स्वरोच्चारण के निर्देश एवं लिपि संकेत होते थे एवं उन्हीं निर्देशों के अनुसार सामान होता था । स्थूल रूप से सामान के प्रमाण एवं उत्तरान ऐसे दो भाग थे । ग्राम्योय-गान को पूर्व-गान एवं वरण्योय गान, उग्र-गान व उग्र्य गान को उग्र गान कहते थे । इन गानों की संख्या में मतभेद है । महर्षि वैमिनि के मतानुसार ग्राम्योय गान १२३२ वरण्योय-गान २६१ उग्र गान १८०२ एवं उग्र्यगान ३५६ कुल ३६८१ । एवं कौमुदशास्त्रावलम्बियों के मतानुसार उपर्युक्त संख्याओं का क्रम ११६७, २६४, १०२६, २०५ कुल २७२२ है ।

सामान हेतु स्वरों की वृद्धि क्रम से हुई । सामान में प्रकृति व विकृति स्वरों के प्रयोग थे । प्रधान स्वर को प्रकृति एवं वानुसंगिक स्वरों को विकृति कहते थे । विकृति का तबे कोमल स्वरों से नहीं था । कोमल स्वरों का प्रयोग बाद में हुआ । नाट्यशास्त्र में उल्लिखित वन्तरान्धार व काकली निषाद इसके प्रमाण हैं ।

नारदी शिखा में भी जो नाट्यशास्त्र के पूर्व का गुन्ध है विकृत स्वरों का उल्लेख नहीं है । इन प्रमाणों के आधार पर साम-गान या वैदिक संगीत में कोमल स्वरों का प्रयोग नहीं था । गान्धर्व या मार्ग संगीत में भी सम्भवतः कोमल स्वर के प्रयोग नहीं थे । परत ने भी केवल उपर्युक्त दोनों कोमल तथा विकृत स्वरों के प्रयोग का उल्लेख किया है । स्वरों का वैदिक क्रम अवरोह का था । प्राचीन ग्रीक स्वर सप्तक में भी यही क्रम था । मध्य, प्राच्य एवं पश्चिमात्य सभी सुसंस्कृत देशों के संगीत में वारोह्य स्वरपद्धति थी। हान्बोयोगोपनिषद् में शिकार, प्रस्ताव, उज्ज्वीय, प्रतिहार एवं विधन सामान के इन पांच भागों का विशद विवेचन है इसमें शक्ति, अग्नि, वायु, सूर्य एवं रक्षा उचिष्ट था एवं जो सामान के लिए अनिवार्य समेत होते थे । मन्त्रों

में उद्गीथ तथा प्रणव को श्रेष्ठ माना गया है । सामान का प्रारम्भ इस लिए प्रणव के ओम् उच्चारण से किया गया जो वर्तमान 'स - नि - रे' स्वर संयोग से अभिव्यक्त हो सकता है ।

सामान में कल्पना शक्ति से पंचविधा ब्रह्मादि पशुओं के भी उल्लेख हैं । सामान लिपि में १, २, ३ आदि संख्याओं को मन्त्राक्षरों के ऊपर टीपकर गति या लय के निर्देश देने की भी परिपाटी रही है । जैसे - गायत्री साम का प्रदर्शन इस प्रकार है :-

गायत्री साम ॥ १ २ । ३ १ २ २ । ३ १ २  
त त्स वि जु वे रे प्यं म गर्

३ १ २ । १  
देवस्य बीमहि ।

॥ २ ३ १ २ । ३ १ ।  
धियो यो नः प्र चोदयात् ॥

उपरोक्त १, २, ३ आदि संख्याओं की साक्ष्यता पर विभिन्न मत हैं । स्वामी ब्रह्मानन्द उन्हें अनुदात्त या मन्द्र, स्वरित या मध्य एवं उदात्त या तारम्बरी का संकेत मानते हैं ( १ से अनुदात्त, २ से स्वरित, ३ से उदात्त ) । शतपथ ब्राह्मण के ३।६।५ में भी सामान के मन्त्र, मध्य एवं तार स्थानों का उल्लेख है । उस काल में रागात्मकता के साथ लयात्मकता का विशेष ध्यान रखा जाता था । यही लयात्मकता आगे भरत कालीन ताल शास्त्र की बननी है । सामवेद भारतीय संगीत की परम्परा का प्रथम

१- सं० सं० (संगीत-औ-संस्कृति) भाग -२, पृ० सं० २८  
स्वामी ब्रह्मानन्द (बंगला)

२- ,, भाग -२, पृ० सं० ३०



महान् ग्रन्थ है क्योंकि इस वेद के प्रत्येक मन्त्र को, उसकी प्रत्येक कला को वाजस्तव स्वरान्तरूप दिया जाता है। सामान में हुत, लघु, गुरु, प्लुत आदि मात्राओं का महत्त्वपूर्ण स्थान था। सामानोत्तर युग में भी लघुवाचों एवं लघु साम्यों के प्रत्येक संगीतानुष्ठान में प्राथम्य से दुरु प्रयोग उनके महत्त्व को अति प्राचीन काल से प्रतिष्ठित करते हैं। ईसा से ह्: शताब्दी पूर्व भी भारतीय संगीत में गन्धर्व, किन्नर एवं अप्सराएं लघुवाच स्वस्वों का विधिवत् अभ्यास करती थी। नारद, तुम्बर, विश्वस्त्रि, विश्वाम्बु, हा हा, हु हु प्रभृति ऋषि गन्धर्वों का उल्लेख प्राचीन युग से पौराणिक युग तक विद्यमान है। ईसा पूर्व तीसरी शताब्दी में अष्टाध्यायी पाणिनि के भाष्यकार पतंजलि ने तत्कालीन अभिनय शास्त्र का विवेचन करते हुए संगीत का उल्लेख किया है। सामान के भाष्यम से कलाओं का पाठ करने के लिए दो ग्रन्थ थे। जिसमें प्रथम का नाम हन्व और दूसरे का नाम उत्तरा था। सामवेद में उद्यति हेतु हन्वों का महत्त्व इसी से स्पष्ट हो जाता है। सामवेद की संगीत का मुख्य मानकर विभिन्न ब्राह्मण ग्रन्थों, पुराणों एवं उपनिषदों में, साथ ही संगीत शास्त्रों में भी सामवेद की प्रशंसा की गयी है।

#### सामान में ताल और वाच -

ऋग्वेद काल में गायन के साथ ही वाच का भी पूर्ण विकास मिलता है। तीनों प्रकार के वाच अक्षद, तन्तु और सुधिर वाच, जिसे 'नाण्ठी' कहा जाता था, उनका वाक्चिह्न ही बुका था अक्षद वाचों में हुन्तुमि, आवंवर, मुमि हुन्तुमि, वानरूपति; तंत्र वाचों में कांठ, वीणा, क्लीरी वीणा, वारण्य वीणा और सुधिर वाचों में कृपाव, नादि और वाङ्मर आदि का उल्लेख जाता है। प्रातःकाल के समय मांढ वाच के रूप में वीणादि वाचों का वादन किया जाता था।

ऋग्वेद में गीत तथा वाच के साथ नृत्यकला का प्रारंभ अस्तित्व

पाया जाता है। नृत्यकला का कार्यक्रम कुले स्थान में जन समूह के सामने होता था, जिसमें नर तथा नारी दोनों भाग लेते थे। यह भी उल्लेख मिलता है कि विवाहादि के अवसर पर बार से लेकर आठ तक सुहागिनियों को घुरा मिला कर बतुविर नृत्य करने के लिए प्रेरित किया जाता था। विवाह के अवसर पर फनी द्वारा गायन किये जाने का भी उल्लेख ऋग्वेद में मिलता है।

यजुर्वेदकालीन यज्ञों में सामान्य अनिवार्य सम्पन्ना जाता था एवं गान विस्तार हैतु प्रमुख गायक उद्गाता के साथ उपाताओं की योजना होती थी। तत्कालीन सामान्य शिक्षा सामवेदियों तक ही सीमित न रहकर अन्य वेदिकों के लिए आवश्यक समझी जाती थी। यजुर्वेद उन मंत्रों का संकलन है जिनका गायन यज्ञादि के अवसर पर कर्मकाण्ड के लिए होता था। बार गायक होते थे, जिनको क्रमशः होता, अथर्व, उद्गाता तथा उद्गा कहते थे। यजुर्वेद के मंत्र गद्यात्मक होते थे और अथर्व के द्वारा गाये जाते थे। इन मंत्रों की उपांशु स्वर में उच्चारित किया जाता था। यजुर्वेद में विशिष्ट सामों का सम्बन्ध विशिष्ट ऋतुओं से जोड़ा गया है। रघन्तर साम का गायन वसन्तऋतु में, बृहत्साम का गायन ग्रीष्म ऋतु में, वैतप का गायन वर्षाऋतु में तथा शाक्वर और रेषत का गायन शैत्य ऋतु में होता था। अनेक वाधों का उल्लेख इसमें भी जाता है; जैसे - वीणा, वाण, कृणव, उन्नुमि, मुमि उन्नुमि शल तथा तलव आदि। यजुर्वेद काल में, साम उस समय का वैदिक संगीत था और गाथा नाराङ्गी आदि ठोक्क संगीत थे। गाथादि गीतों में वीरगाथों की परम्परा रहती थी तथा इन गीतों के व्यक्ताधी गायकों को ठोक्क समारोहों पर आमंत्रित किया जाता था। सूत नाम की जाति ऐसे ही गीत तथा नृत्यों का व्यक्ताय करती थी। गायन, वादन तथा नृत्य के साथ नात्रा गिनकर हाथ से ताल देने की प्रणाली थी। यजुर्वेदकालीन महिलाएं भी नाट्यशास्त्र में प्रवीणा थीं। महिलाएं गायन व नृत्य में छयकावियों का प्रदर्शन करती थीं।

अथर्ववेद में सामवेद का गान होता था। अथर्ववेद के अनुसार साम यज्ञ कर्म के लिए जौन, बल तथा मांछ प्रदान करते हैं। अथर्ववेद काल में विशिष्ट सामों के अतिरिक्त गाथा, नारहंसी, रैनी, रैम्य आदि लौकिक गीत प्रकार में आए। इस वेद में उल्लेख है कि दुन्दुभि का निर्माण काष्ठ से किया जाता था, उसका मुक्त परिपक्व बर्मे से बनता था तथा इस मुक्त को चारों ओर से बर्मे की बादियों से बद्ध किया जाता था। बादियों को मसूणा रखने के लिए तेल का लेपन किया जाता था, इसके अतिरिक्त बाघों में जाघाट, ककीरी तथा दुन्दुभि का उल्लेख उपलब्ध होता है।

सामवेद का साहित्य ऋग्वेद का गैय रूपान्तर है। सामान का महत्त्व यज्ञयागों में सर्वोपरि रहा। जिस प्रकार जाडुनिक युग में संगीत शिक्षा के अन्तर्गत दीर्घ स्वास विरोध का अत्यन्त महत्त्व माना जाता है, इससे गीत के स्वरों में गम्भीरता जाती है, जिस प्रकार एक ही स्वास में विविध स्वर समूहों का तथा तानों का गायन दीर्घ एवं वृद्ध तपस्या का फल होता है, उसी प्रकार साम गायन के लिए भी दीर्घ स्वास नितान्त आवश्यक माना जाता था। साम का आरम्भ जोमु स्वर से करने की प्रथा थी --

‘जोमिती सामानि गायन्ति’ - तैत्तिरीय उपनिषद्

साम गान का अन्त भी जोमु से ही होता था। श्रेष्ठ गायक इसी स्वर के साथ संगति करते थे। इसके लिए स्वर-साधना का नियम था। इसी संगति से मुख्य गायक के मूलभूत स्वर की संगति प्रदान होती थी, उसी प्रकार जिस प्रकार जाडुनिक संगीत में संगति करने वाले सहायकी तथा प्रमुख स्वरों के वाद्य बाध के द्वारा संगति करते हैं। प्रमुख गायक के साथ तीन से लेकर छः तक उपायक होते थे जो ‘हो’ स्वर का गान करते थे। इन्हीं की गान परम्परा भारत में कहीं-कहीं प्रचलित है। सामवेद की सख्त शासकों में से जब केवल तीन शासक ही श्रेष्ठ हैं - बेमितीय, केमुनीय तथा राणायनीय। इनके गीतों का संकलन संहिता तथा गान ग्रन्थों में उपलब्ध

है । वास्तव में साम ही अन्य देवों के यथार्थ ज्ञान की कुंजी है --

‘सामानि यो वेत्ति स वेत्तितत्त्वम्’

श्रीमद्भागवत गीता में सामवेद को ईश्वर का ज्ञान माना है ।

वेदमिथि सूत्र के अनुसार -- ‘गीतिहा सामास्या’ अर्थात् जो मन्त्र गाये जाते हैं वही साम कहलाते हैं । ऋग्वेद के ह्रन्मय मन्त्रों का ही गायन साम गायन कहलाया । इन्हीं ऋचाओं का संग्रह ‘सामवेद’ कहलाया ।

वैदिकालीन गान की उन्नत स्थिति के साथ ही साथ वाचों की भी उन्नत दशा थी । अक्वद वाचों की उन्नति अपनी चरम सीमा पर थी, संगीत हेतु ताल नियमों का जो व्यवस्थित क्रम था वह सचमुच विश्व संगीत हेतु अनुकरणीय है । गान क्रिया हेतु अनुकूल रवास-प्रशवास नियन्त्रण की प्रणाली थी जिसे ‘पाकन’ कहते थे एवं ह्रस्व, दीर्घ तथा प्लुत लघाणा की दृष्टि से तत्कालीन मात्राओं के ताडुनिक नाम जैसे -  $\frac{1}{8}$  या ऋणुत  $\frac{1}{2}$  या द्रुत या ह्रस्व,  $1 \frac{1}{2}$  या लक्ष्यं, २ या दीर्घ,  $2 \frac{1}{2}$  या त्र्यक्षिप, ३ या प्लुत एवं  $4 \frac{1}{2}$  या त्र्यक्षिप वादि दिये जा सकते हैं ।

वैदिक साहित्य में हम उपर्युक्त विवेचन द्वारा संगीतात्मकता का पूर्ण परिचय पाते हैं । उस काल में गान, वाच एवं नर्तन संगीत की तीनों विधाएं उन्नत दशा में थीं । संगीतात्मकता और गीतात्मकता को प्रस्तुत करने वाला एक उत्कृष्ट महत्त्वपूर्ण तत्व है ह्रन्व । संगीतात्मकता ह्रन्व की एक महत्त्वपूर्ण विशेषता है । ह्रन्व, साहित्य में संगीतात्मकता नाद सौन्दर्य और छन्द का वाहक होते हैं । काव्य स्वभावतः ह्रन्व में छन्दमान होता है अतएव ह्रन्वों ने वैदिक एवं लौकिक साहित्य में संगीतात्मकता के लिए किस प्रकार प्रच्छन्नुभि तैयार की तथा ह्रन्व स्वयं किस प्रकार देवों एवं उनके पशवात् के साहित्य में प्रकाशित हुए इस पर विचार करना उत्कृष्ट आवश्यक है क्योंकि ह्रन्व लघात्मकता प्रस्तुत करते हैं जो संगीत का अभिन्न अंग है ।

## ह्रस्व

ह्रस्व उसे कहते हैं जिसका नाम श्रवण करते ही मन्त्र अथवा श्लोक की यथाथे अक्षर संख्या का बोध हो जाए। लय, कर्ण, मात्रा के व्यवस्थित और सुनियोजित अनुपात का नाम ह्रस्व है, जिसके द्वारा काव्य में स्थायित्व, प्रभाव और दृश्यहारिता जाती है। ह्रस्वों का प्रयोग वैदिक साहित्य से ही होता था।

‘ह्रस्व’ धातु में ‘जसन्’ प्रत्यय लगने से ह्रस्व शब्द बना है। आरम्भ में इसका प्रयोग ‘वाक्कादन’ के अर्थ में हुआ। हान्दोष्योपनिषद् में लिखा है —

‘देवा व मृत्योर्विम्यस्त्रयी विधां प्राविशस्ते ह्रन्दीमिराकादयन्व दोमिराकादयस्तच्छ्रन्वसां ह्रन्स्त्वम्’ अर्थात् मृत्यु से मयवीत होकर देवताओं ने अपने को ह्रन्दी से वाक्कावित कर लिया। वादि काल से लेकर वाधुनिक काल तक काव्य में ह्रन्दी की अनिवार्यता स्वीकार की जाती रही है। ह्रन्व की आत्मा लय एवं प्रवाह है। (यही लय और प्रवाह संगीत स्त्री रस के दो पक्षियों में से एक है।) वाधुनिक युग की ह्रन्व विहीन कही जाने वाली कविताएं भी लय एवं प्रवाह से रहित नहीं रहतीं। इनमें मात्रा और कर्ण के नियमों का पालन न होने पर भी प्रवाहमयता अवश्य विद्यमान रहती है। इस प्रकार ह्रन्व का काव्य के साथ अविच्छिन्न सम्बन्ध है।

ह्रन्व का अर्थ है ‘बन्धन’, और बिना बन्धन के रचना गद्य की सीमा में जा जाती। पद्य बनाए रखने के लिए यति, गति, लय, मात्रा तथा लुक्ान्त के नियमों का पालन करना आवश्यक है। जिस रचना में कर्ण, मात्रा, लय, गति, यति और चरणा सम्बन्धी नियमों का पालन हो उसे ह्रन्व कहते हैं। लय के अधिक लंबीछे तथा विशिष्ट रूप को ह्रन्व कहते हैं। ह्रन्व में प्रमुखतः लय, प्रवाह, मात्रा एवं कर्ण अपना महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं और यह सभी अंग संगीत के अविन्न अंग हैं अतएव ह्रन्व-मुख्य रूप से संगीत

के साथ जुड़ा है। वेद संसार का जादि साहित्य है। वेदों के हः वंग माने गये हैं -- शिवा, ह्रन्, व्याकरणा, निरुक्त, ज्योतिषा और कल्प। ह्रन् वेदांग के अन्तर्गत जाते हैं। ह्रन् रचना, जकार गणना तथा ध्वनि साम्य के आधार पर होती है। जकार गणना वास्तव में संगीत की दृष्टि से ताल या मात्राओं का स्वरूप हुआ और मात्राओं और ताल के संयोग से स्वरों का सुन्दर संयोजन प्रस्तुत होता है। ह्रन् में मात्राओं का आरोह और अवरोह है। ठीक इसी प्रकार संगीत में भी स्वरों के चढ़ते और उतरते क्रम आरोह अवरोह कहलाते हैं। आरोहावरोह पर ही ह्रन् की गति निर्भर करती है। ह्रन् शास्त्र को फिंल शास्त्र भी कहा गया है। फिंल पुनि के नाम पर ही ह्रन्शास्त्र को फिंल शास्त्र कहा गया है। भारत के नाट्यशास्त्र में भी ह्रन् का संक्षिप्त निरूपण किया गया है। ह्रन्शास्त्र की अत्यन्त महत्वपूर्ण पुस्तक का नाम 'सुच रत्नाकर' है जिसके रचयिता 'केदार भट्ट' हैं। नाट्यशास्त्र में ह्रन् श्लोक शैली में मिलता है एवं केदार भट्ट तथा गंगादास ने अपनी रचनाओं में एक निश्चि त्रैली का प्रयोग किया है जिसमें छटाछा ही उदाहरण का भी काम करता है। सामान्यतया काव्यकार विनाय के अनुरूप ही ह्रन् का प्रयोग करते थे (संगीत में भी तालों का प्रयोग राग, स्वर और गीत की प्रकृति के अनुसार ही होता है।)

ह्रन् कविता में संगीतात्मकता नाद सौन्दर्य और लय का वाधान करते हैं। कविता का स्भाव है ह्रन् में लयमान होना। ह्रन् के माध्यम से कविता में एक विन्यास वा जाता है। उसमें राग की विपुल धारा बहने लगती है। पन्त जी ने लिखा है - 'ह्रन् की अपनी कुंठियों पर नवाने के पूर्व कवि को ह्रन् के संकेतों पर नाचना पड़ता है। जिस प्रकार स रे ग म जादि स्वर एक होने पर भी पुष्क-पुष्क वाच यन्त्रों में उनकी पुष्क रूप से साक्षात् करनी पड़ती है इसी प्रकार भिन्न-भिन्न ह्रन् के तारों परकों तथा तन्त्रुओं से माकाओं का राग बाधित करने के पूर्व भिन्न-भिन्न प्रकार से निश्चित प्रत्येक की स्वर योजना से परिवर्तन प्राप्त कर लेना पड़ता है, तभी

हन्दी की संक्रियों से कल्पना की सुन्दरता, सुकुमारता उसके बोल-तान, बालाप, भावना की सुरकियां तथा भीड़ें स्वच्छन्दता तथा सफलतापूर्वक भंगकृत की जा सकती है । हन्द विधान नाद सौन्दर्य की विशिष्टता पर अवलम्बित है । लय-सौन्दर्य के अनुस्यू हन्द के बन्धन बनाये गये हैं ।

ब्रह्मा से लेकर स्वामी दयानन्द सरस्वती पर्यन्त जितने भी ऋषि, मुनि और आचार्य हुए हैं उन सबका वादि मूल वेद है । इसलिए स्वयंभू मनु ने कहा है -- सर्वज्ञानम्यो हि सः अर्थात् वेद सब ज्ञान से युक्त हैं । हन्द शास्त्र का वादि मूल भी वेद ही है । वेद के अनेक मन्त्रों में हन्दी का कर्ण उपलब्ध होता है ।

ऐसा माना गया है कि हन्द से पहले हन्द प्रप्रवित हुआ । उससे अन्न और नाम तथा रूप । प्राण हन्दीरूप उत्पन्न हुआ । एक ही हन्द बहुधा प्रकाशित हुआ । यही एक हन्द धीरे-धीरे बहुतरार वृद्धि से सात प्रकार का हो जाता है अथर्वश्रुति कहती है --

सप्त हन्दासि बहुतरारण्यन्योऽन्यस्मिन् व्यपितानि । ८।१।४६

उक्त सात हन्दी के नाम -- गायत्री, उष्णिक्, अनुष्टुप, वृहती, पंक्ति ( = विराट् ), त्रिष्टुप और जगती । इन प्रधान सात हन्दी के नाम, वेद में अनेक उपलब्ध होते हैं ।

संस्कृत वाङ्मय में प्रधानतया दो प्रकार के काव्य ग्रन्थ हैं -- एक वैदिक, दूसरे लौकिक । वेद तथा उसकी शाखाओं के मन्त्र वैदिक काव्य के अन्तर्गत आते हैं । रामायण, महाभारत, पुराण तथा भास और कालिदास आदि की कृतियां लौकिक काव्यान्तर्गत । इन दोनों के अतिरिक्त जो प्राचीन आर्याशास्त्र पञ्चवद है, उनको कई विद्वान वैदिक विभाग में रखते हैं कई लौकिक विभाग में । इनमें मन्त्रों के समान अक्षर हन्दी का उपयोग नहीं होता । अतः इनकी गणना वैदिक काव्यों में नहीं हो सकती । इन शास्त्रों में लौकिक हन्दी का प्रयोग होने पर भी इनकी रचना लौकिक काव्यों

के समान इतिवृत्त निदर्शनाय अथवा प्ररोचनाय नहीं हुई, इसलिए इनको लौकिक काव्यों में भी नहीं गिना जा सकता, इस कारण ये अपने छंद के निराले ही शास्त्र-काव्य हैं।

संस्कृत वाङ्मय में प्रयुक्त छन्दों के दो विभाग हैं -- वैदिक और लौकिक। इसके अतिरिक्त छन्दों के दो विभाग और हैं -- मात्रिक छन्द और अक्षर छन्द। अक्षर छन्द जिन छन्दों में केवल अक्षरों की हिसाबी ही आवश्यक होती है ( मात्राओं का विचार आवश्यक नहीं होता) वे अक्षर छन्द कहलाते हैं।

#### वैदिक छन्द -

वैदिक छन्दों में प्रायः लघु गुरु मात्राओं का अनुसरण नहीं किया जाता। इसलिए समस्त वैदिक छन्द अक्षर छन्द हैं। वैदिक छन्दों के दो भेद हैं -- केवल अक्षरानुसारी और पादाक्षरानुसारी।

केवल अक्षरानुसारी -- जिन छन्दों में केवल अक्षर गणना ही अतिप्रसिद्ध होती है, पाद आदि के विभाग की आवश्यकता नहीं होती, वे केवल अक्षर गणनानुसारी छन्द होते हैं। इन छन्दों का निर्देश प्रायः यजुः = गय-मंत्रों में किया जाता है। कतिपय प्राचीन आचार्य इनका निर्देश ऋ = पय मन्त्रों में भी करते हैं।

पादाक्षरानुसारी - जिन छन्दों में अक्षर गणना के साथ-साथ पादाक्षर गणना साथ-साथ हो, उनको पादाक्षर-गणनानुसारी छन्द कहते हैं। इन छन्दों का निर्देश केवल ऋ = पय मंत्रों में ही होता है।

#### छन्दः शास्त्र में अक्षर -

वैदिक छन्द शास्त्र में अक्षर शब्द से व्यंजन रहित



स्वतन्त्र स्वर तथा व्यंजन सहित स्वर दोनों का बोध होता है। एक स्वर के साथ जेक व्यंजन होने पर भी वह एक ही अक्षर माना जाता है। दूसरे शब्दों में यह भी कहा जा सकता है कि वैदिक ह्रस्वों की अक्षर गणना में केवल स्वर की ही गणना होती है। व्यंजन की नहीं अतः स्वर रहित व्यंजन का ह्रस्वशास्त्र में कोई स्थान नहीं।

### वैदिक ह्रस्वों के प्रमुख भेद -

वैदिक ह्रस्वों के प्रमुख भेदों के विषय में नाना प्रकार के मत हैं- कोई तीन ह्रस्व कोई चार ह्रस्व कोई सात ह्रस्व और कोई चौदह ह्रस्वों या ह्रस्वों के ह्रस्व मानते हैं किन्तु जेक आचार्यों सात ही प्रधान ह्रस्व मानते हैं जिनके नाम और अक्षर इस प्रकार हैं --

<u>ह्रस्व का नाम</u>	<u>अक्षर संख्या</u>
१- गायत्री ह्रस्व	२४ अक्षर
२- उष्णिक् ह्रस्व	२८ अक्षर
३- अनुष्टुप ह्रस्व	३२ अक्षर
४- गुरुती ह्रस्व	३६ अक्षर
५- पंक्ति ह्रस्व	४० अक्षर
६- त्रिष्टुप ह्रस्व	४४ अक्षर
७- जगती ह्रस्व	४८ अक्षर

ये सभी आर्षा ह्रस्व हैं।

### १- गायत्री ह्रस्व

गायत्री ह्रस्व में मुख्यतया तीन पाद होते हैं। किसी-किसी में एक, दो, चार और पांच पाद भी देखे जाते हैं। इसलिए गायत्री ह्रस्व के पाद संख्या के अनुसार निम्न भेद होते हैं --

एकपदा, द्विपदा, त्रिपदा, चतुष्पदा, पंचपदा

त्रिपदा गायत्री के प्रत्येक पाद में प्रायः जाठ-जाठ अक्षर होते हैं। जब इन पादाक्षरों की संख्या में बिम्बसाँ देखा जाता है तब प्रत्येक पाद की अक्षर संख्या का बोध कराने के लिए शास्त्रकारों ने उनकी पुष्प-पुष्प संज्ञाओं का उल्लेख किया है। इन संज्ञाओं के अक्षरा मात्र से यह ज्ञान हो जाता है कि किस पाद में कितने अक्षर हैं। जब तीनों पादों में  $c + c + c (= 24)$  अक्षर समान रूप से होते हैं तब वह ह्रन्व सामान्य 'गायत्री' नाम से व्यवहृत होता है --

अग्निमीले पुरोहितं यज्ञस्य दे वसुत्विकम् १  
होतारं रत्नधातमम् ॥ ३० १। १। १ ॥

## २- उष्णिक् ह्रन्व

उष्णिक् ह्रन्व में प्रायः तीन पाद और २८ अक्षर होते हैं अर्थात् गायत्री से इसमें बार अक्षर अधिक होते हैं, इस ह्रन्व का 'उष्णिक्' नाम वाच्य है --

'उष्णिक् — उष्णिक्छिण्णित्वयोपमिम्' निरुक्त<sup>२</sup> ७।१॥

उष्णिक् फाड़ी को कहते हैं। फाड़ी शिर पर होती है, जैसे वह दूर से स्पष्ट दिखाई देती है, उसी प्रकार गायत्री से बड़े दूर बार अक्षर प्रायः अन्त्यपाद में होते हैं। कमी-कमी वादि और मध्य के पादों में भी देते पाते हैं। ये बड़े दूर अक्षर जिस पाद में रहते हैं वह पाद अन्त्य पादों की अपेक्षा बड़ा होने से स्पष्ट रूप से अक्ष से दिखाई पड़ता है।

१- कण्विक - १। १। १

२- निरुक्त - ७। १। १॥

### ३- अनुष्टुप् छन्द -

अनुष्टुप् छन्द में उष्णिक् ( २० अक्षर ) से ४ अक्षर अधिक है अर्थात् इसमें ३२ अक्षर होते हैं । अनुष्टुप् में सामान्यतया चार पाद माने जाते हैं, और प्रत्येक पाद में बाठ-बाठ अक्षर होते हैं परन्तु छन्दशास्त्रकारों ने अनुष्टुप् के जो भेद दर्शाए हैं, उनमें अधिक संख्या त्रिपाद अनुष्टुप् की है । मिसारीदास ने इसकी गणना मुक्तक छन्दों में की है । पंजाबी में इस छन्द को मुस्तना और ओधी में *exception* कहते हैं ।

उदाहरण --

राम रामेति रामेति,  
रमे रामे मनोरमे ।  
सहस्र नाम तुल्यं,  
राम नामे वरामने ॥

### ४- बृहती छन्द -

बृहती छन्द में अनुष्टुप् ( ३२ अक्षर ) से चार अक्षर अधिक होते हैं । इस प्रकार बृहती छन्द ३६ अक्षर का होता है । यह प्रायः चार पदों का होता है । पाद संख्या और उनकी अक्षर संख्या की न्यूनताधिकता से इसके अनेक भेद होते हैं ।

### ५- पंक्ति छन्द -

बृहती छन्द के ३६ अक्षरों में चार अक्षरों की वृद्धि से ४० अक्षर का पंक्ति छन्द बनता है । यह प्रायः चार पाद का होता है । कभी-कभी न्यूनताधिक पाद का भी देखा जाता है । जिस छन्द में पांच पाद हों, वही अभिज्ञान से पंक्ति कहा जा सकता है परन्तु पंचपदापंक्ति केद में अति स्वरूप मिलती है । पंक्ति के प्रत्येक वर्ण में क्रम से एक मगण और

दो गुरु होते हैं ।

म. गु. गु.  
कृष्णसि - ना - धा तर्किक पद्धिः । यात्रुन कच्छे चारु चचार ॥  
 ५। १, ५, ५

#### ६- त्रिष्टुप् छन्द -

त्रिष्टुप् छन्द में पंक्ति ( ४० अक्षर ) से चार अक्षर  
 अवधि ( = ४४ अक्षर ) होते हैं । इसमें मुख्यतया ग्यारह-ग्यारह अक्षरों  
 के चार पाद होते हैं । किन्तु पाद और अक्षर संख्या की न्युनाधिकता से  
 इसके अनेक भेद हैं ।

#### ७- जगती छन्द -

जगती छन्द में त्रिष्टुप् ( ४४ अक्षर ) से चार अक्षर  
 अवधि ( ४८ ) होते हैं । इसमें प्रायः बारह-बारह अक्षरों के चार पाद  
 होते हैं, पाद और अक्षर संख्या के न्युनाधिक होने से इसके अनेक भेद होते  
 हैं ।

उप्युक्त वैदिक छन्दों के फलज्ज्ञान अन्य छन्दों को जानने  
 के लिए छन्दों के नियम आदि की जानकारी आवश्यक है -

छन्द रचना में कर्ण, मात्रा, छय, गति, यति और वर्णा  
 सम्बन्धी नियमों का पालन और कर्ण होता है । इन नियमों का  
 क्या स्वरूप है --

यति

किसी छन्द को पढ़ते समय नियमित अक्षरों अथवा मात्राओं पर  
 अर्ध रुक्ता पड़ता है उसे यति विराम या क्लियम कहते हैं ।

गति

प्रत्येक छन्द में गति का प्रवाह होना आवश्यक है ताकि

पढ़ने में रुकावट न पड़े। गीति प्रवाह को गति कहते हैं। कर्ण कुत्तों में इसकी विशेषता अफ़ात नहीं रहती लेकिन मात्रिक हन्त्यों में इस पर विशेष ध्यान दिया जाता है।

### मात्रा

किसी उच्चार या कर्ण के उच्चारण में जो समय लगता है उसे मात्रा कहते हैं। पाँच शास्त्र के अनुसार दीर्घ उच्चारों की मात्रा को गुरु एवं ह्रस्व को लघु कहते हैं। मात्रा गणना में दीर्घ एवं लघु के संकेत चिन्ह प्रयुक्त होते हैं --

दीर्घ अथवा गुरु का चिन्ह ( ऽ ) = २ मात्राएं

लघु का चिन्ह ( । ) = १ मात्रा

### लय

प्रकृति के इस विशाल क्षेत्र में चर, अचर, जंगम, स्थावर जिसमें भी जीवन है उसमें लय अवश्य है क्योंकि जीवन शक्ति का मूल तत्त्व लय है। लय और ह्रन्व का परस्पर घनिष्ठ सम्बन्ध है और ह्रन्व कवि के अन्तर्बोध की अभिव्यक्ति है जिस पर नियम का बन्धन है और उस अभिव्यक्ति का सामंजस्य लय के साथ है।

### रुक

किसी पद्य के प्रत्येक चरण के अन्तिम उच्चार या शब्द को रुक कहते हैं। जिस पद्य के ऊपर नीचे के चरणों के अन्तिम शब्द एक मेल में रहें जाते हैं, वह पद्य सजुकान्त और जिसमें वैमेल रहता है, उस कविता को असजुकान्त कहा जाता है।

### चरणा

मात्रिक हन्त्यों को पढ़ते समय जहाँ रुकना पड़ता है उसके पूर्व का समस्त पद एक चरणा कहा जाता है।

### ह्रस्व भेद

मात्रा और वर्णों के विचार से ह्रस्वों के मुख्यतया तीन भेद हैं --

- i - मात्रिक ह्रस्व ( वाति )
- ii - वार्णिक ह्रस्व ( वृत् )
- iii - लयात्मक ह्रस्व

### मात्रिक ह्रस्व -

‘मात्राकार संख्या नियता वाक् ह्रस्वः’ ह्रस्व परिमल में यह परिभाषा दी गयी है । जिसके चारो वर्णों में मात्राओं की संख्या यति नियम के साथ हो अकार या कर्ण मले ही कम ज्यादा हो, तो कोई हानि नहीं ।

### वार्णिक ह्रस्व -

‘गलसमेत स्वरूपेण नियता वाग वृत्तम्’ ‘ह्रस्व परिमल’ में वार्णिक ह्रस्व की परिभाषा इन शब्दों में की है । तात्पर्य यह है जिसके चारो वर्णों में छद्म गुरु के नियमानुसार वर्णों की संख्या और क्रम, आदि से अन्त तक समरूप रहती है ।

### वार्णिक ह्रस्व :

१- उपेन्द्रकृता अन्तास्ततो गो

लगाया -- [ - व, त, व, ग, ग ] अती को पाय उपेन्द्रकृता

इस ह्रस्व में कुल ११ वर्ण होते हैं । पांच स्वर हः अकारों पर यति होती है । प्रत्येक वर्ण में वगण लगण वगण और दो गुरु इस क्रम से होते हैं । प्रत्येक पाद में क्रम से वगण लगण वगण और दो गुरु होते हैं ।

उदाहरणान्तर यथा सुवृत्तिले --

$\begin{matrix} \text{उ०} \\ \text{मिती क} \\ 1 \ 5 \ 1, \end{matrix}$ 
 $\begin{matrix} \text{त०} \\ \text{गत्येव} \\ 5 \ 5 \ 1, \end{matrix}$ 
 $\begin{matrix} \text{उ०} \\ \text{मकम} \\ 1 \ 5 \ 1, \end{matrix}$ 
 $\begin{matrix} \text{गु०} \\ \text{म} \\ 5 \end{matrix}$ 
 $\begin{matrix} \text{गु०} \\ \text{स्ते} \\ 5 \end{matrix}$ 
 $\begin{matrix} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{matrix}$

गुरुदितं ये गिरिशं स्मरन्ति ॥

उपास्यमानं कलासनाधरपेन्द्रक्यायुषवात्तायैः ।

( त्रिष्टुप्पदेष्टु ३५८ तमोमेढोऽयम् । )

जनेक ब्रह्मादि न जन्त पायो ।

जनेक धा देवन गीत गायो ॥

तिम्हें न रामानुज बंधु बानो ।

सुनौ सुघो केवल ब्रह्म मानो ॥

## २- हन्त्रक्या

लगाणा - [ त, त, क, ग, ग ] ता ता जगो गावतु हन्त्रक्या ।

प्रत्येक चरणा में कुल ११ कर्ण होते हैं । प्रत्येक चरणा में यदि क्रम से दो लाणा फिर कणा जोर दो गुरु हों तो उसे हन्त्रक्या भुव कहा जाता है । ( पाद में यति होती है । )

त-त- जगणैर्गुरुभ्यां भेन्द्रक्या नाम । पादे यतिः

उदाहरणान्तरं यथा हन्त्रोद्घोषो --

$\begin{matrix} \text{ये दुष्ट लोकाह} \\ 5 \ 5 \ 1, \ 5 \ 5 \ 1, \end{matrix}$ 
 $\begin{matrix} \text{ह मभि - लो - के} \\ 1 \ 5 \ 1, \ 5 \ 5 \end{matrix}$

देवां व्याघ्रां विनयेकसङ्घे ॥

तानिन्द्रक्यादि वारुणाङ्गान् । व्याजीक्यतु यः सत तं तमस्ते ॥

( त्रिष्टुप्पदेष्टु ३५७ तमो मेढोऽयम् )

यत्रैव गंगा यमुना त्रिवेणी ।  
 गोदावरी सिन्धु सरस्वती च ॥  
 सर्वाणि तीर्थानि वसन्ति तत्र ।  
 यत्राच्युतोदार कथा प्रसंगः ॥

### ३- उपमाति

अनन्तोरदीरितलक्ष्म भाषी ॥  
 पादौ यदीयावुपमात्यस्ताः ॥

जिसमें एक वर्ण इन्द्रक्या और दूसरा उपेन्द्रक्या या एक उपेन्द्रक्या और दूसरा इन्द्रक्या का वर्ण हो तो उसे उपमाति वृत्त कहा जाता है ।

पुराण गावे नितही बठारे	- उपेन्द्रक्या
मुक्ती सबे ही हंस के उचारे	- इन्द्रक्या
सके जगज्ज्योति मळे प्रतारे	- इन्द्रक्या
मुक्तीति गाते सब देव हारे	- उपेन्द्रक्या

### ४- द्रुतकिल्बित

द्रुत किल्बित माह नमो भरो ॥

लक्षण - [ न, म, म, र ] इसके प्रत्येक वर्ण में १२ उच्चार होते हैं । यदि क्रम से एक मगण दो मगण तथा एक सगण हो तो द्रुतकिल्बित वृत्त कहा जाता है । (पाद में वृत्ति होती है )

न-म-म- र द्रुतकिल्बितमाहावायः । पूर्वववृत्तिः ॥



दिवस का अस्तान समीप था ।  
गगन था कुछ लोहित हो चला ।  
तार शिक्षा पर थी अब राबती ।  
कमलिनी कुछ बल्लभ की प्राप्ता ॥

५- वंशस्थ -

जतो तु वंशस्थमदीरितं जरो ॥

लक्षण - [ज, त, ज, र] इनान वंशस्थ किं न ता जरा ।

प्रत्येक वर्ण में जगण, ताण, जगण और सण मिलाकर  
१२ वर्ण होते हैं ( पाद में यति होती है )

उदाहरणान्तरं यथा सुवचनिलके --

ज.	त.	ज.	र.
जनस्य	- तीव्रात्	- प्लाप्ति	- वारणा
151,	551,	151,	515

जयन्ति सन्तः सततं समुन्मताः ॥

क्षितास क्व प्रतिमा किमान्ति ये

विशालवंशस्थतया गुणोक्षिताः ॥

( मगती मेदेडा १३८२ तमो मेदोऽयम् )

महाकली नृपनतं ही प्रवृत्त को ।

बहुयो तही राक्का मीडिं वृत्त को ॥

अनेक पैरी बहु दुन्दुभि वर्षे ॥

मयन्द क्रोधान्ध जहां- तहां वर्षे ॥

६- मुजंग प्रयात

मुजङ्ग-प्रयातं मयैरवतुमिः ॥

लघाण - [ य, य, य, य ] प्रत्येक वर्ण में यदि क्रम से चार  
वर्ण हों तो उसे मुजंग प्रयात वृत्त कहा जाता है ।

उदाहरणान्तरं यथा हन्दीम बयीम् --

$\overbrace{\text{सदारा}}^{\text{य.}}$  -  $\overbrace{\text{त्पज्जज्ञा}}^{\text{य.}}$  -  $\overbrace{\text{त्तिमृत्यो}}^{\text{य.}}$  -  $\overbrace{\text{विहाय}}^{\text{य.}}$   
 । ११, । ११, । ११, । ११

स्वमेतं वृत्तं बीजं लिप्समानः ॥

मया क्लेशितः कालियेत्थं कुरु त्वं

मुजङ्ग ! प्रयातं वृत्तं सागराय ॥

७- मालिनी -

ननमययुतेयं मालिनी मोगिलोकेः ॥

प्रत्येक पद में यदि क्रम से दो नगण और एक मण तथा दो  
वर्ण हों तो वह मालिनी वृत्त है । इसमें बाठ और सात पर यति होती  
है ।

उदाहरणान्तरं यथा महाकक्कोभिन्द्रस्य --

$\overbrace{\text{ननम}}^{\text{न.}}$  -  $\overbrace{\text{नमय}}^{\text{न.}}$  -  $\overbrace{\text{वाणी मे}}^{\text{म.}}$  --  $\overbrace{\text{सलाह}}^{\text{म.}}$  --  $\overbrace{\text{ष्टिकादि}}^{\text{म.}}$   
 । । ।, । । ।, । ११, । ११, । ११

परिचलपिब सीलं नीरमुबन्ती उज्जुम् ॥

गुणलवणलनेऽपि स्वेरिणी लङ्कामाना

दिशि दिशि कृतपुष्टिमालिनी कस्य नैष्टा ॥

( वतिहकरी येवेण्डु ४६७२ तपोऽयं मेघहृ । )

वतुलित बलधामं स्वर्गां शैलाम् देवं,  
 वनुज वन कृशानुं शानिनामगण्यं ।  
 सकल गुण निधानं वानराणामधीशं,  
 खड्गपति वरदं वीरव्रतं नमामि ॥

८- वसन्ततिलका -

उत्ता वसन्ततिलका तमजा जगौः

लडाण - [ त, म, न, ज, ग, य ]

जानी वसन्ततिलका तु मबो जगो ग

इसके प्रत्येक वर्ण में ताण, मण, जण, जण, और दो  
 गुरु होते हैं । कुल मिलाकर १४ वर्ण होते हैं ।

त - म - न - ज - गणा गुरु भेति वसन्ततिलका ॥

उदाहरणान्तरं हन्दीबुद्धी -

$\begin{array}{c} \text{त} \\ \text{उदाहरि} \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \text{म} \\ \text{जणी जन} \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \text{न} \\ \text{इशां स्त} \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \text{ज} \\ \text{नमार} \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \text{गु} \\ \text{गु-वो} \end{array}$

551, 5 11, 1515, 151, 5, 5

मीलितफलपुतिमलिगुल्लोका व ॥

सिंहोन्नतत्रिकट्टी कुटिलाऽलकान्ता

कान्ता वसन्ततिलका गुपवल्लमाऽसौ ॥

( शक्तीरी मैदेरु २६३३ समोदयं मेवः । )

वाना पुराणा निगमागम सम्मतं यद्व

राभायणैः निगमितं क्वचिदन्यतोऽपि ।

स्वान्तःपुत्राय कुलवी पुनाय गाथा

माभ्या निबद्ध मति मूल मात्नोति ॥

## ६-मन्दाक्रान्ता -

मन्दाक्रान्ता बलविशालोन्मौनता ताड गुरु वेत्

लक्षण - [ म, म, न, त, त, डा, ग ] ४, ६ और ७ पर यदि मन्दाक्रान्ता कर सुमति को 'मा म नौ ता त गा गा' । प्रत्येक वर्ण में माभा, मण, नण, ताण, तण और दो गुरु मिलाकर १७ वर्ण होते हैं । उदाहरणान्तरं यथा -

म	भ	न	त	त	गु	गु
मानाऽऽले	- भाप्र	- रणव	- गावार	- काण्जव	- ला	हंगी
५ ५ ५	५ ॥	॥ ॥	५ ५ ॥	५ ५ ॥	५	५

मानाभावाकलि तरसिक भेषिकाक्रान्ताऽन्तरङ्गता ॥

गुणध्वजिन्धेमुमुक्षुः क्रीडमाना पुरस्ताद्

मन्दाक्रान्ता भवति कविताकामिनी बौतुकाय ॥

( अत्यष्टि मेदेषु १८६२६ तमो मेदोऽयम् । )

दो बंशों में फूट करके पाकनी लोक लीला ।

सो पुत्रों से बधिक जिनसी पुत्रियां पुण्यलीला ॥

स्थानी भी है, शरण बिनके जो बनासक्त मेही ।

राजा योगी, बय बनक वे, पुण्य देही विदेही ॥

## १०- श्लिरिणी -

रसे रुद्रेरिहन्ता यमसमला गः श्लिरिणी ॥

लक्षण - [ य, म, न, स, म, ल, ग ] श्लिरिणी के प्रत्येक वर्ण में यण, मण, नण, सण, मण, और वन्त में लघु और गुरु मिलाकर २१ वर्ण होते हैं । हः और ग्यारह पर यति होती है ।

रसेः आहूनी रुद्रेकायशमिरिहन्ता यतिमती ॥



सश्लिष्टरुद्रकुटुम्बकोद्भूत बहु दुर्युगविद्राको  
तस्याऽव्यक्तविदो विदो कियते शार्ङ्गलविज्जीहितम् ॥

(वमिषुति मेदिनी १४६३३७ तमोऽयं मेदः)

ज्यों-ज्यों थी खनी व्यतीत करती, जो देखती व्याम को ।  
त्यों-त्यों ही उसका प्राङ्ग दुःख मी, दुर्दान्त था रो रहा ॥

१२- बायी -

छमेतस्सप्त गणा गोपिता भवति नैव विद्यामि नः

चाञ्छोऽयं नल्लु वा प्रथमेऽर्थे नियत्तमायीयाः ॥

इसके पहले और तीसरे वर्ण में १२ और दूसरे में १८ तथा चौथे में १५ मात्राएं होती हैं । बायीं छन्द के पूर्वार्ध में गुरु के सहित सात गणा होते हैं तथा विद्यामि स्थान में तृतीय, पंचम प्रतीति स्थान में जगणा नहीं होता है । छठे स्थान में जगणा अथवा नगणा और एक लघु का होना क्लृप्त से जानना चाहिए । । इसके अनुमीक्षित गणा होते हैं । चाञ्छ जगणाक्त्या बायीया उपाहरणान्तरं यथा .

( वरकल वेपनाक्त्य ) --

अं००१ नल्लु २ स००३ नल्लु ४ स००५ ज००६ स००७ गु०८

जगणा- लणाकि- गाली- ललित- मं सा- मास्य- माप- न्म  
115, 1111, 55, 1111, 55 151, 55 5

स००१ स००२ अ००३ स००४ स००५ ज००६ स००७ गु०८

तत्स्वाऽ तीति किमपि स्थानं केव स- दा पा- दु ॥  
55 55 115, 55 55 1, 55 1,

रामा रामा रामा - १२ मात्रा

बाढी नामा जयो यही नामा । १८ मात्रा

त्यागो सारे कामा, १२ मात्रा  
ये हो बैकुण्ठ विनामा - १५ मात्रा

### १३- प्रहर्षिणी -

भगो द्रो गस्त्रिदशमतिः प्रहर्षिणीयम्

छाण्डा -

[ म, त, न, र गुरु ] यदि प्रत्येक वर्ण क्रम से एक माण्ड, एक तण्ड, एक जण्ड, एक सण्ड और एक गुरु हो तो उसे प्रहर्षिणी वृत्त कहा जाता है। इसमें तीन और वस पर यति होती है।

त्रिभिर्दशभिश्च यतिर्यत्र सा ॥

उदाहरणान्तरं यथा हन्ववृद्धौ -

म	त	न	र	ग
उज्ज्व-ग	स्तनक -	लक्ष्म-	योन्मता-	हृ-गी
SSS	III,	ISI,	SI S	S

लोलाम्बि विपुल नितम्बशालिनी च ॥

विम्बोच्छी नसरुष्टिभेयमध्या

सा नारी मवति मनः प्रहर्षिणीति ॥

( अतिताली मेहेनु १४०१ तमोऽयं मेदः । )

मानो हू, सं रहि त्रेम में तुम्हारे,

प्राणों के तुमहि आधार हो हमारे ॥

### १४- हरिणी -

रसयुगल्येन्मौ प्रो स्लो गी यदा हरिणी तदा ।

हरिणी के प्रत्येक पाद में क्रम से एक माण्ड, तण्ड, माण्ड,

राण, साण एवं एक लघु और एक गुण हो तो उसे 'हरिणी' कन्ध कहा जाता है । हः, बार, और सात पर यति होती है ।

उदाहरणान्तरं यथा सुवचत्तिके --

न - स - म - र - स - ल - गु  
नसम - रसना - काले मो - गारुल - कयो - व - न  
111, 115, 555 515 115 1 5

हु राम लगा का नित्य भवे ।

निकाम रहे सब काम तब ॥

बर्से तिके छिय मैं सुलवा ।

मनोहरिणी हवि राम सदा ॥

१५- ग्रवरा -

प्रमेयानां त्रयेण त्रिमुनियत्थिता ग्रवरा कीर्तितेषु ।

लगा - [म, र, म, न, य, य, य] इसमें हक्कीस कर्ण होते हैं । सात-सात और सात पर यति होती है । प्रत्येक पाद में यदि क्रम से एक माण, सण, मण, नण और तीन याण हों तो उसे ग्रवरा कन्ध कहा जाता है ।

म- र-म- न- यैणात्रयेण च ग्रवरा त्रिवार मुनिडा यति युक्ता ।  
सप्तसु सप्तसु सप्तसु यतिमतीत्यर्थः ।

मु - र - म - न - म - य - य - य  
सारार - म्मागुभा - वप्रि - परि - यथा स्व - गैरुभा - हगनाना  
555 515 511, 111, 155, 155 155

लीलाभाविता विषयतुगुणारुभाया संन्यन्त्या ॥

वाभाति व्यक्तमुक्तावि किलकलीतुन्दुन्दुकास्या



त्वत्कीर्त्या मुचिस्त्रियं मुक्तपरिवृढ । ब्रम्हरोव त्रिलोकी ॥

( प्रकृति भेदेष्णु ३०२६६३ तमोऽयं भेदः । )

नानाफलों फलों से, अनुपम जग की, वास्तिका है विचित्रा;  
मोक्ता है सेकड़ों ही, मधुक जल तथा कोकिलागान शीला ।  
कोयि भी है जनेकों, परधान हस्ते में सदा अग्रामी ;  
कोई है एक माली, सुधि इन सब की, जो सदा है रहा है ॥

१६- गीति-

बायीं प्रथमकलोक्तं यदि कथमपि लक्षणं मवेद्वययोः ।

दलयोः कुल्यति शोभां तां गीतिं गीतवान्मुबद्भुतैः

जिस वृत्त के पूर्वार्ध और उत्तरार्ध दोनों भाग बायीं के पूर्वार्ध के  
सदृश हों तथा उनमें विराम की शोभा भी हो उसे ह्रस्वः शास्त्रज्ञों ने  
गीति कहा है ।

अत्रोदाहरणान्तरं यथा --

सं० ०१ सं० ०२ सं० गु० ४ सं० गु० ५ व ० ६ सं० ० ७ गु० ८

याये वाये तुम्ये दोनी हीनी गुणैर- हनु नम्य,

SS SS SS SS SS 151, SS 115,

लौ १ लौ २ सं० ०३ सं० ० ४ सं० ० ५ व ० ६ सं० ० ७ गु० ८

निजतन- य इति वि- बायीं - प्रेम्णा माये- कवार- मयि - इय ॥

1111, 1111, SS SS SS 151, 115, 6

१८- तोटक -

‘इह तोटक मन्मुक्तिः प्रथितम्’

( तोटक ) प्रत्येक पाद में यदि क्रम से चार सगुण हों तो उसे ‘तोटक’  
कहा जाता है ।

उदाहरणान्तरं यथा हन्वोवृत्तौ -

$\overbrace{\text{त्यज तो}}^{\text{स}} - \overbrace{\text{टकम}}^{\text{स}} - \overbrace{\text{धिनियो}}^{\text{स}} - \overbrace{\text{नकरं}}^{\text{स}}$   
 115                      115                      115                      115

प्रमदाऽधिकृतं व्यसनोपहतम् ॥

उपधापिरुद्धमसिं सचिवं

सरतायक । मीरकमायुक्किम् ॥

( जगतीमिदेषु १८५६ तमोऽयं भेदः )

१६- द्रुतक्लिम्बित -

द्रुतक्लिम्बितमाह नमो मरो

( द्रुतक्लिम्बित ) प्रत्येक चरणं में यदि क्रम से एक नगण और दो मगण तथा एक सगण हो तो, उसे द्रुतक्लिम्बित वृत्त कहा जाता है ।

न - म - म - म द्रुतक्लिम्बित माहाचायः

उदाहरणान्तरं यथा हन्वोमंजरीम् -

$\overbrace{\text{तरणि-}}^{\text{न}} \quad \overbrace{\text{जापुठि-}}^{\text{म}} \quad \overbrace{\text{नेमव-}}^{\text{म}} \quad \overbrace{\text{वल्लवी-}}^{\text{र}}$   
 111,                      511,                      511,                      565,

परिभाषा सह केलिकुतुहलाह ॥

द्रुतक्लिम्बित चातविहारिणं

हरिमहं हृदयेन सदा वहे ॥

( जगतीमिदेषु १४६४ तमो भेदोऽयम् । )

२०- पुष्पिताम्ना -

अयुधि नयुगरेफतो यकारो

न नाजो नराहण पुष्पिताम्ना

( पुष्पिताग्रा ) विषय वर्णों में यदि क्रम से दो जगण, एक राण और एक कण हो, सम वर्णों में यदि क्रम से एक जगण, दो जगण, एक राण और एक गुरु हो तो उसे 'पुष्पिताग्रा' कहने कहा जाता है ।

विषये नमुनारेफयकाज्ञः, युधि समे न-अ-ज-र गुरुवस्तवा पुष्पिताग्रा नाम । इयमध्योपकृन्वसिकान्तर्मुतेव विशेषासंज्ञायमिहोक्ता ।

उदाहरणान्तरं यथा जप्ताङ्गाङ्गुदये --

न मुमु	-	न समिव-	र सोरफ	य प्रियायाः
III,		III,	SIS	ISS

न कुर	-	ज णनाप-	ज रिवादि-	र नी प्रि	-	ग व ॥
III,		ISI,	ISI,	SIS,		S

कुसुमवय फोरमा च श्रुया  
किसलयिनि ततिकेव पुष्पिताग्रा ॥

२१- पृथ्वी -

जसो बसयला कुलुख्यातिश्च पृथ्वी गुरुः

( पृथ्वी ) प्रत्येक पाद में यदि क्रम से एक जगण और एक राण तथा एक जगण एवं एक राण और एक कण तथा एक लघु और एक गुरु हो तो, उसे पृथ्वी कह कहा जाता है । बाठ और नव पर यति होती है ।

कुमिरष्टमिगुंस्त्रिंशद्विंश यति मती

उदाहरणान्तरं यथा नयदेवस्ये -

$\begin{matrix} \text{ज} \\ \text{इशी त} \end{matrix}$  -  $\begin{matrix} \text{स} \\ \text{व मदा} \end{matrix}$  -  $\begin{matrix} \text{ज} \\ \text{लसे व} \end{matrix}$  -  $\begin{matrix} \text{स} \\ \text{दन मिः} \end{matrix}$  -  $\begin{matrix} \text{अ} \\ \text{नुमत्या} \end{matrix}$  -  $\begin{matrix} \text{व} \\ \text{रूप} \end{matrix}$  -  $\begin{matrix} \text{गु} \\ \text{द} \end{matrix}$   
 151, 115, 151, 115, 155, 1, 5

गतिर्लैनमनोरमा विवितरन्ममरुद्वयम् ॥

रतिस्तव कलावती रुधिरचिह्नले प्रुवा-

वहो विपुष्योवतं वहसि तन्वि । पुण्यगिता ॥

( उत्पष्टि मेदेडा ३८७५० तमो मेदोऽयम् । )

२२- प्रमिताकारा -

प्रमिताकारा सबसरेरुचिता ॥

(प्रमिताकारा) प्रत्येक पाद में यदि क्रम से एक सगुण तथा एक बगुण  
 पुनः दो सगुण हों तो, उसे 'प्रमिताकारा' इन्द्र कहा जाता है ।  
 ( पाद में गति होती है । )

उदाहरणान्तरं यथा इन्द्रोवृत्तो -

$\begin{matrix} \text{स} \\ \text{पछि} \end{matrix}$  -  $\begin{matrix} \text{ज} \\ \text{द्ववाक्य} \end{matrix}$  -  $\begin{matrix} \text{स} \\ \text{रचनाड} \end{matrix}$  -  $\begin{matrix} \text{स} \\ \text{तिस्रय} \end{matrix}$   
 115, 151, 115, 115,

परिधि नती अकणयोरनुत्तम् ॥

प्रतिमाऽकाराऽपि विपुलायैवती

कवि भारती हरति में हृदयम् ॥

( जगती मेदेडा १७७२ तमोऽयं मेदः । )

२३- वृच -

त्री रत्नो गतो मवेदिहैमुक्तै कलापेन मुक्ताम् ॥

(वृच) प्रत्येक चरण में क्रम से यदि एक सगुण, बगुण, सगुण,

जगण वोर सण, जगण तथा गुरु वोर लु हो तो उसे 'वृत्त' कहते हैं । ( हः सात वोर सात पर यति )

त्रिवारं सणजगणी गुरुलु भेदेताडुले लदाणि वृत्तं नाम ।  
गुरु लुक्रमेत्थयैः । अत्र पादान्ते यतिः

$\overbrace{ज}^{र}$  नुमा -  $\overbrace{ज}^{र}$  दुःख -  $\overbrace{र}^{ज}$  कारि क -  $\overbrace{ज}^{र}$  म्मि नि मि -  $\overbrace{र}^{ज}$  तं मव -  $\overbrace{र}^{ज}$  व्यनधे -  $\overbrace{रु}^{ल}$  हे -  $\overbrace{ल}$  तु  
 SIS ISI, SIS, ISI SIS ISI, S I

तेन सर्वमात्मतुल्यमिदमाणा उत्तमं सुखं लभस्व ॥

विद्धि बुद्धि पूर्वकं मनोपदेशवाक्यमेतदादरेण

वृत्तमेतदुत्तमं महाकुलपुत्रसम्भवां हिताय ॥

( कृति भेदेष्टु १६६०५१ तमोऽयं भेदः । )

२४- शालिनी -

शालिन्युक्ता म्ता लो गोऽव्विलोकेः

( शालिनी ) प्रत्येक पाद में क्रम से एक माणा वोर दो ताणा तथा दो गुरु हों तो उसे शालिनी वृत्त कहा जाता है । ( बार वोर सात पर यति होती है । )

म-त-ते- गुरुम्यां च शालिनी । वय्यमिहवृत्तमिलोकेः

सप्तमिहच यतिरिति शेषः । एवं पुनरत्रापि

उदाहरणान्तरं यथा इन्दोवृत्तौ --

$\overbrace{म}^{र}$  यात्युत्ते -  $\overbrace{त}^{र}$  कं सप -  $\overbrace{त}^{र}$  दि प्राप्य -  $\overbrace{रु}^{ल}$  कि -  $\overbrace{लु}^{ल}$  मिह  
 SSS SII, SSI, S S

स्याद्वा यस्याशयफला चित्तवृत्तिः ॥  
 या दीर्घाङ्गी स्फुटशब्दाट्टहासा  
 त्याज्या सा स्त्रीवृत्तवातोर्निमाला ॥  
 ( त्रिष्टुब्धेदङ् ३०५ तमो भेदोऽयम् । )

२५- संगति -

इन्द्रो विवितो त्येकावशा परे गीति भेदाः प्रवक्षिताः ते  
 यथा तथैव बलव्येऽप्यधिकेणु रयुताः सङ्-गीतिः ममेव यथा --

जागमविषे नि विविधेन्द्रकृतेरधीतनिममकिलासः ।  
 रामेश्वर मदगुरुर्बयति पिता मे पितामहस्तुल्यः ॥

मात्रिक इन्द्र :

२६- रोला ( सम )

यथेच्छं गुरु लघु पिं चतुर्विंशति मात्राः  
 प्रति वारं भवन्ति, एव पाद चतुष्टययुता रोला ।  
 ग्यारह तेरह यती कुल चौबीस कहु रोला ।

कसमें २४ मात्राएं होती हैं । ग्यारह और तेरह पर यती होती है । अन्त  
 में दो गुरु और दो लघु पड़ते हैं ।

कम्ब पीठं वरापतितं मेरुमन्दरशिरः कम्पितम् ॥  
 क्रौञ्चं चलितां हम्पीरवीरी गजयुष्मत्तः  
 कष्टेन कृतं वाङ्मनो मुञ्चिती म्लेच्छपुत्रः ॥  
 मोल्ल भवन गुपाल, राम प्रु शोक निवारन ।  
 सोरह परम गुपाल, दीन जन पाप उधारन ॥

२७- बोझ -

विषम वर्षात् ( १-३ ) पदों में १३ मात्रारं और सम ( २-४ ) पदों में ११ मात्रारं होती हैं । विषम पदों के बाद में गण ( 151 ) नहीं होना चाहिए । सम पदों के अन्त में छु पड़ता है ।

राम नाम मणि दीप वर, बौद्ध देहरी द्वार ।

कुसी बाहर भीतरहु, बौ बाहर उबियार ॥

सम्पूर्ण संस्कृत साहित्य में जैक हन्द प्रयुक्त हुए हैं जिनकी मोहारी छटा से काव्य अपनी प्रभा बिखेर रहा है । उनमें से कुछ हन्दों के बारे में ही यहाँ उल्लेख किया गया है, प्रायः अधिकतर के हन्द लिये गये हैं जिनकी उपयोगिता संगीत जगत में सर्वाधिक है ।

हन्द छय के ही वाधार पर टिका हुआ नाव विधान है ।

हन्दों में प्राण प्रतिष्ठा करने वाला यही ( छय ) तत्त्व है, वतएव हन्द और छय एक दूसरे के पूरक हैं। तात्पर्य है कि एक के बिना दूसरे की गति सम्भव नहीं । हन्द योजना अपने मूल में छयबद्ध है । हन्दों के नियम स्वतः छय में उतरते हैं । छय संगीत स्त्री रच के दो पक्षियों में से एक है, स्वर के बिना छय और छय के बिना स्वर की कल्पना ही नहीं की जा सकती । चूंकि हन्दों का छय से अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है वतएव इनका सम्बन्ध संगीत से भी प्राकट्य है ।

काव्य में जो हन्द हैं संगीत में वही ताल रूप है । हन्द बीज में गति, काव्य में ध्वनि या माध्या का वैशिष्ट्य एवं संगीत में गण या वाद्य की ध्वनि का नियमित प्रवाह है । सौन्दर्य का कृत्रिम विकास ही हन्द की क्रिया है । इसलिये हन्द शास्त्र में उल्लेख है कि बिसे सौन्दर्य बोध हो उसे हन्द बोध रहता है । सुस्वादु भीषण जिस प्रकार नमक के अभाव में अतृप्त रहता है, उसी प्रकार उत्कृष्ट काव्य हन्द के अभाव में एवं उत्कृष्ट

संगीत, ताड़ के कणाय में वर्णित हो जाता है। यह तत्त्व काव्यात्मक अथवा सांकेतिक सौन्दर्य बोध के हस्ता मुष्टा मिष्टा है कि हृन्म या ताड़ शब्द-सम्बन्धी ज्ञान न रखने वालों को बड़े उन तत्वों की परीक्षा अनुमति होती है। इस प्रकार हृन्म जाले का वाक्य है वह एक विषय के अनुभव को ज्ञेय चित्तों में अनायास संचरित करने वाला महान साधन है। हृन्म के वाच्यत्व से कविता की प्रेषणियता का सम्बन्ध है वह भाव की सफुल्ल के प्राणों में रम्य कराने वाला समस्त वाक्य माना गया है तथा इसके साथ ही एक प्रकार के व्यापक प्रभाव की सृष्टि करता हुआ वह पाठक या श्रोता की तसविमुग्ध भी करता है। गीत का हृन्म विधान बाह्य होता है किन्तु उसके बाह्य विधान का कोई निश्चित और एक रूप सम्भव नहीं होता तथा गीत का कोई निश्चित मात्राओं वाला एक हृन्म नहीं होता, संगीत की छव के आधार पर उसकी मात्राएं और रूप विन्यास निर्धार हैं। इस प्रकार मित्य-मित्य छवों के अनुसार मित्य-मित्य हृन्म रूप अपनाये जाते हैं।

अतएव बीज में हृन्म या छव का साधारणीकरण प्रतिदिन के कार्यों में सम्म हो उपलब्ध है एवं यही उपलब्धि काव्य में हृन्म एवं संगीत में ताड़ बनकर समाहित है। काव्य हृन्म में कवियों का भाव मात्राओं के द्वारा होता है जो संस्कृत व्याकरण के अनुसार छु एवं गुण कहलाते हैं। संस्कृत काव्य में प्रत्येक श्लोक के चार पद अथवा चार चरण होते हैं। ताड़ों में जिस प्रकार सम-वर्द्धन एवं विषम मात्राओं के लण्ड होते हैं, तदनुसृत संस्कृत हृन्मशास्त्र में सम, वर्द्धन एवं विषम पदों का उल्लेख है। किन् श्लोकों के चारों पद समान कवियों द्वारा रचित हों उन्हें समसूच किन्का वर्द्ध माग सुखे पद के वर्द्ध माग के समान हो उन्हें एवं समसूच एवं किन्में चारों पद मित्य प्रकार के हों उन्हें विषम सूच कहा जाता है। विष प्रकार संगीत में मात्राओं द्वारा हृन्म का निष्पन्न होता है, उद्यो प्रकार काव्य में गणों के द्वारा हृन्मों का निष्पन्न होता है। संस्कृत हृन्म सूच और बाति मेव के अनुसार द्विविध हैं, अकार गणना नियम से विषम का नाम सूच अथवा अकार सूच एवं मात्राओं की संख्या के अनुसार रहे सूच हृन्मों का नाम बाति अथवा मात्रा सूच होता है।



बहुषे अह्याय

-१-

राजकाय, उन्ने स्वल्प एवं कायार  
=====

### राग काव्य का स्वरूप एवं वाधार

संस्कृत भाषा का प्राचीन बाह्य-मय काव्य, नाटक, व्याकरण साहित्यालोकन तथा उत्कृष्ट कौटि के दार्शनिक ग्रन्थों से अत्यन्त सुसम्पन्न है। राग काव्य में सम्पूर्ण कथा को गेय पदों में प्रस्तुत किया जाता है। संस्कृत के राग काव्यों में संगीत से सम्बन्धित रागों, तालों का प्रयोग होने के कारण राग काव्य की संज्ञा दी गयी है। वास्तव यह है कि गीत विधा में लिखी गई काव्यों की संज्ञा रागकाव्य है।

‘ने’ धातु से भाव में ‘क्त’ प्रत्यय करके गीत शब्द बनता है, ‘गीयते इति गीतम्’ अमरकोश के रचयिता ने गीत और गान शब्द को समानार्थक माना है - गीतं गान भिन्नस्ये भट्ट की छलानुघ ने भी ‘अभिधान रत्न माळा’ में गीत और गान शब्द को पर्याय स्वीकारा है-- ‘गीतं गानमिति प्रोक्ते’। इस प्रकार चिरकाल से लेकर जब तक साधारण जन एवं साहित्य के प्रकाण्ड पण्डितों द्वारा भी गान के अर्थ में प्रयुक्त होता चला आ रहा है। कालिदासादि महाकवियों ने भी गीत शब्द का प्रयोग गान के ही अर्थ में किया है। ‘वार्थे’ साङ्ग गीतम्’ तथा ‘स्मि गीत रागेण वारिणा प्रसङ्गतः’। इसी शब्द में समुपलब्ध ल्पकार के ही ‘संगीत’ शब्द बना है। गीत और संगीत शब्द के अर्थ में भेद है, वाद्य और मृत्य के साथ गीत को संगीत कहते हैं ‘गीतं वाद्यं तथा मृत्यं च त्रयं संगीतं पुच्यते’।

- |                       |   |
|-----------------------|---|
| १- शब्द कल्पद्रुम कोश | - पृ० सं० ३२६                                   |
| २- अमरकोश             | - प्रथम काण्ड, श्लोक २५, पृ० सं० ६२             |
| ३- अभिधान रत्न माळा   | - प्रथम काण्ड, श्लोक ६३, पृ० सं० ११             |
| ४- अभिज्ञान शाङ्गम्   | - प्रथम अंक की प्रस्तावना, श्लोक ५, पृ० सं० १५। |
| ५- संगीतरत्नाकर       | - प्रथम स्वरात्मिकाध्याय, श्लोक २१, पृ० सं० १३  |

वाचार्थ वात्स्यायन ने गीत को चौसठ कलत्रों में स्थान दिया है<sup>१</sup>। जो इस प्रकार है -- गीतम्, वाचम्, नृत्यम्, वातेत्यम्, विज्ञेयकच्छेपम्, तण्डुलसुमवलिकारिणः, पुष्पास्तारणम्, दक्षकसनाहु-गरागः, मणिमुष्मिता-कर्म, श्यनरचनम्, उषकवाचम्, उषकापातः, चित्राश्चयोगाः, मात्यगृध्रकिल्पाः, शैलरकापडियोजनम्, मेपथ्यप्रयोगाः, कर्णापन्नह-गाः, गन्धयुक्तिः, मृगार्ण-योजनम्, ऐन्द्रवाताः, कौशुमारारच, योगाः, वस्तुलाघवम्, विचित्रज्ञाकम्पा-मदयविकारक्रिया, पानकरसरामासव्योजनम्, सुवीवानसमीपि, सुवक्रीडा, बीणाढमरकवाचानि, प्रेलिका, प्रतिमाता, दुर्वाक्ययोगाः, पुस्तकवाचनम्, नाटकास्थायिकावर्तनम्, काव्यसमस्यापूरणम्, घटिकावैत्रयामकिल्पाः, त्ताकमीपि, त्ताणाम्, वास्तुविचारस्यस्मरपरीक्षा, धातुवादः, मणि-रागाकरज्ञानम्, कृतायुर्वेद्योगाः, मेघकुक्कुटलाकशुद्धविधि, कृतसारिका-प्रलापम्, उत्सादने संवाद्यने केशमर्दने च कौशलम्, वदारमुष्टिकाकथनम्, स्लेष्मि-किल्पाः, देशभाषाविज्ञानम्, पुष्पकटिका, निमित्तज्ञानमन्त्रमातृका, चारणमातृका, संपाठयम्, मानसी, काव्यक्रिया, अमिधानकोष्ठाः, इन्द्रोज्ञानम्, क्रियाकल्पः, इलित्तयोगः, वस्त्रोपनानि, सूतविशेषाः, वाक्यक्रीडा, बालक्रीडनकानि, वेनयिकीनां, केशयिकीनां, व्यायामिकीनां च विधानां ज्ञानम् इति चतुःषष्टिरहु-गविधाः ।

भारतीय इतिहास के वारम्भ और मध्यकाल में नागरिकों की गोष्ठी और परिषदों में नृत्यकला तथा काव्यकर्म के प्रति अत्यधिक रुचि पायी जाती थी। वात्स्यायन के कामसूत्र में वृद्धी के 'दक्षुमारचरित' वाणमदक के 'हर्षाचरित' एवं कादम्बरी में इसका स्पष्ट उल्लेख प्राप्त है। वास्तव में संगीत नागरिक जीवन विकास का एक अंग था। इसके बिना मानव श्रिष्ट और सुसंस्कृत समाज में बादर एवं सम्मान का अधिकारी नहीं सम्पन्न जाता था, यही नहीं मनुहरि ने इसके न जानने वालों को बूढ़ और सींग से

रहित पञ्च कहा है --

साहित्य संगीत कला विहीनः साधारणतः पञ्चः पुच्छविधाण-  
हीनः<sup>१</sup> । वैदिक ऋषियों को भी संगीत का बहुत अच्छा ज्ञान था ।  
ऋग्वेद के बहुत से मन्त्र संगीत तत्त्व से पूर्ण रूपेण ओत-प्रोत हैं । इन मंत्रों  
में गेय पदों के समान पद इति पायी जाती है, जो इस प्रकार है --

इति वा इति मे कौ गामरव सनुयामिति । कुवित्सोमस्यापामिति ।<sup>२</sup>  
प्र वाताहव दोषत उन्मा पीता जयंसत । कुवित्सोमस्यापामिति ।  
उन्मा पीता जयंसत रथमरवाहवाहवः । कुवित्सोमस्यापामिति ।  
उव मा पतिरस्थित वात्राभुत्रमिव प्रियम । कुवित्सोमस्यापामिति ।  
जहं तष्टेन बन्धुरं पर्यवामि हुदा मतिम । कुवित्सोमस्यापामिति ।

हिरण्यगर्भः समवर्ततामि मुत्स्य वातः पतिरिह वासीह  
स वाधार पुथिर्वी धामुतेमां कस्मे देवाय हविषा विधेम ॥  
य वात्सवा कलदायस्य विश्व उपासते प्रक्षिषा यस्य देवाः ।  
यस्य ह्यायामुतं यस्यमुत्पुः कस्मे देवाय हविषा विधेम ॥  
यः प्राणातो निमिषातो महित्येक इन्द्राभा वगतो कस्य ।  
य ईक्षे वस्य द्विपदश्चतुष्पदः कस्मे देवाय हविषा विधेम ॥  
यस्येमे हिमवन्तो महित्वा यस्य समुद्रं रसया सहाहुः ।  
यस्येमाः प्रविशौ यस्य बाहु कस्मे देवाय हविषा विधेम ॥

- १- मनुस्मृति शतक - नीतिशतक, श्लोक १२, पृ० सं० ८ ।  
२- ऋग्वेद संहिता - अष्टमीष्टक, म० १० व, १० सु० ११६, मंत्र सं० १,  
२, २, ४, ५, पृ० सं० ७४२, ७४४ ।  
३- ऋग्वेद संहिता - अष्टमीष्टक, म० १० व १०, सु० १२१  
मंत्र सं० १, २, ३, ४, पृ० सं० ७४१, ७४२ ।

इन मन्त्रों को पढ़ने के लिए उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित इन तीनों स्वरों का प्रयोग किया जाता है। वैदिक काल में वायेंगण इन मन्त्रों को गा गायकर पढ़ते थे। ऋग्वेद के मन्त्र की तुलना में सामवेद के मन्त्रों में गीत तत्त्व अधिक है, इसी से यह वेद नाचिक और गेय इन दो भागों में विभक्त है। गेय भाग को यज्ञ के समय उच्चाता गण मधुर स्वर से गाते थे। सामवेद में पुन्डुभि, स्कन्धवीणा, बीणा आदि वाद्य यन्त्रों का उल्लेख प्राप्त होता है।

सम्मानुसार संगीत को शास्त्र का रूप प्रदान किया गया। संस्कृत भाषा में इस विषय पर विद्वानों ने पांडित्यपूर्ण ग्रन्थ लिखे थे, उनमें से कुछ किश्ट हो गये कुछ क्षेप हैं। शास्त्रीय संगीत के प्रेमी पण्डितों की मज्झी में आज भी राजकुमार आदेकमल्ल का 'संगीत ब्रह्ममणि' महाराज हरपाठ का 'संगीत सुधाकर' सोमराज देव का 'संगीत रत्नावली' शाङ्ख-नन्देय का 'संगीतरत्नाकर' बल्लराज का 'रसतत्त्वसमुच्चय', पारसदेव का 'संगीत-सम्यासार', मुक्तानन्द का 'विरवप्रदीप', महाराणा कुम्भा का 'संगीत राज' ग्रन्थ लोकप्रिय हैं।

इन सभी ग्रन्थों की छेन्न प्रणाली अलंकार, ह्रस्व और नाट्यशास्त्र सम्बन्धी ग्रन्थों से भिन्न है। इसमें संगीत से सम्बन्धित स्वर, ताल, लय, मुञ्जना, ग्राम रागादि का विवेकन विश्लेषण एवं लक्षणा तो प्राप्त है, किन्तु अलंकार, ह्रस्व, नाट्यशास्त्र आदि ग्रन्थों के समान उदाहरण देकर प्रत्येक विषय को इन ग्रन्थों में नहीं समझाया गया क्योंकि जिस प्रकार अंगवय के 'वज्ररूपक' और विरचनाय के 'साहित्यवर्णन' के छठे परिच्छेद में नाट्यविषयक सम्पूर्ण बातों को लक्षणा के साथ उदाहरण देकर स्पष्टीकरण किया गया है, वह सम्पूर्ण पद्धति इन ग्रन्थों में नहीं है।

युवानी साहित्यकारों ने कविता को संगीत के अन्तर्गत माना है। पारवर्त्य साहित्यशास्त्र के अनुसार उसके विभिन्न भेद हैं, प्रकृति सम्बन्धी, धर्म सम्बन्धी, प्रेमसम्बन्धी अनुदेशपदी, स्तुति सम्बन्धी, वास्तविक गीत, लोक

गीत आदि । गीत का विश्लेषण कला विवेक गुरुओं में है । भरत के नाट्यशास्त्र में 'हन्वोगीतम्' और 'नेयपदम्' का प्रयोग प्राप्त होता है।

हन्वोगीतमासाय त्वङ्गगानि परिवर्तयेत् १  
वासने चोपविष्टायां तन्त्रीमाण्डोपबृंहितम् ।  
गायने गीयते कृष्णं तद् नेयपदमुच्यते ॥

अभिनवगुप्त ने भरतनाट्यशास्त्र की टीका 'अभिनव-भारती' में गीत शब्द की व्युत्पत्ति नीयते इति गीतं काव्ये लिखकर गीत और काव्य में कोई अन्तर नहीं माना है, प्रकारान्तर से उन्होंने गीत शब्द को काव्य का प्यायवाची स्वीकार कर लिया । इसी टीका में अभिनवगुप्त ने गीत विधा में लिखित काव्यों को रागकाव्य की संज्ञा दी है --

'वद्योच्यते रागवक्त्रिवादि रागकाव्यादि प्रयोगो नाट्यमेव अभिनय योगात्' यही नहीं बल्कि और कुछ राग में गाये जाने वाले 'रागवक्त्रि' और भारीषव नामक दो रागकाव्यों का उल्लेख किया है । ये काव्य 'रागवक्त्रि' भारीष वयादिकं रागकाव्यम् । तथा हि रागवक्त्रियस्य हि तत्क-  
रागेऽपि विवित्रकणानीयत्वेऽपि निवीरः भारीष वयस्य ककुम्भामरागेऽपि ।  
अतश्च रागकाव्यानीत्युच्यन्ते इति ।

गीतगिरिह, नीलारोपिणि आदि रागकाव्य उसी परम्परा के हैं ।

- १- नाट्यशास्त्र, अध्याय ४, श्लोक सं० ३००, पृ० सं० ५०  
२- नाट्यशास्त्र, अध्याय २०, श्लोक सं० १४०, पृ० सं० २३७  
३- नाट्यशास्त्र, अध्याय ४ पृ० सं० १८०  
४- नाट्यशास्त्र, अध्याय ४ पृ० सं० १७२

रागकाव्य ऐसी संगीत रचना है जिसमें सम्पूर्ण कथा को गेयपद के रूप में प्रस्तुत किया जाता है। गीतों में रागों, तालों आदि का मूल समन्वय होने के कारण उसे रागकाव्य के अन्तर्गत मानते हैं, इसका संगीतमय अभिनय किया जाता है तथा इसके गीत भी गाये जाते हैं। संस्कृत के राग काव्यों में कथा की योजना बहुत ही अल्प होती है। भावों की उद्भाक्ता में ही उसका विस्तार होता है। प्रणय के वियोग में ही उनका आदि अन्त रहता है। भावों की मार्मिक अभिव्यञ्जना गीतों द्वारा की जाती है। राग काव्य का प्राणात्त्व संगीतात्मक बहुतरा है।

‘प्रसूतराग काव्य गीत-गोविन्द में संगीत का स्वरूप’

गीतागोविन्द में संगीतात्मकता

रागकाव्य का प्रसूत काव्य गीतागोविन्द है। जिस सम्पूर्ण काव्य में संगीतात्मकता मरी हुई है संगीत के हर पद का स्वरूप इसमें दृष्टिगोचर होता है।

महाकवि जयदेव ने अपनी गीतागोविन्द में प्रत्येक गीत के लिए प्रबंध और अष्टपदी का प्रयोग किया है। संगीत की दृष्टि से गीतागोविन्द में २४ प्रबन्ध या अष्टपदियाँ हैं। महाकवि जयदेव उन्हें मवाक्की कहना पसन्द करते थे जो अष्टपदियों के नाम से लोकप्रिय हुई हैं। राग और ताल का आधार ये अष्टपदियाँ हैं। अतः मात्राजुओं में रचित ये अष्टपदियाँ सख संगीत से परिपूर्ण हैं। यही कारण है कि मात्रा जुओं में रचित अष्टपदियों का शास्त्रीय संगीत के अनुसार गायन एवं अभिनय होता है। जयदेव की ये अष्टपदियाँ दिवागु प्रबन्ध है जो उद्ग्राह तथा ब्रुव में विभजित है। कर्नाटक संगीत में ये ‘पल्लवी’ और वरुण में विभाजित हैं।

गीतागोविन्द रागकाव्य में ‘मसन्त’, रामकिरी, राममाधव, गुर्वरी, कणाटक, वैशाख्य, वैशवराड़ी, मोड़माधव देशांक, मेरवी, बराटि, विमास, आदि रागों का प्रयोग किया गया है। इन अष्टपदियों में

निम्नलिखित तालों का प्रयोग किया गया है -- स्कताल प्रतिष्ण्ड ताल,  
यति ताल, स्कताल, जाडव ताल आदि ।

उदाहरण स्वरूप गीताविन्द रागकाव्य में रागों तथा तालों  
का संयोजन इस प्रकार का है --

वसन्त रागेण यति तालेन गीयते

ललितकवङ्ग लतापरिशीलनकोमलमलयसमीरे ।  
मधुकरनिकररन्ध्रित कोकिलजित्कुंजकुटीरे ॥  
विररति हरिहर सरसकन्ते  
मुत्पति युवस्त्रिभुवन समं सति विरश्मिनस्य दुरन्ते ॥१॥ पृ०  
उन्मदमदनमनोरथपथिकवधूजनव नितकिलापे ।  
वलिकुलसङ्कुलकुसुमसमूह निराकुलवकुलकलापे ॥ वि० २ ॥  
मुदमपसौरमरपसवज्जवनवदलमालतमाले ।  
युवजनपुङ्गवविदारणमनसिबलरुचि विङ्गुलमाले ॥ वि० ३ ॥  
मदनमहीपतिमकवण्डरुचि कैसरकुसुम विकासे ।  
मिलिचक्षिणीमुलपाट लिपटलकुलस्मरणात्पाकिलासे ॥४॥ वि०  
किं लिखन्निवन्तगवकलोदनतलपावतलपाकुलहासे ।  
विरहिमिङ्गुन्तनकुन्तमुल्लङ्घितकैतकिङ्कुरितासे ॥ वि० ५ ॥  
मावविकापरिमलललिते कन्यालिक्यातिमुन्धौ ।  
मुनिमसामपि मोहमकारिणि तरुणाकारणान्धौ ॥ वि० ६ ॥  
स्फुरदतिमुक्त लतापरिरम्पणमुकुलितपुलकित वृते ।  
मुन्धाकविपिने परिसरपरित्यक्तमुनालपूते ॥ वि० ७ ॥  
श्रीवियदेकमणितमिदमुद्यति हरिहरणरुद्रुतिहारम् ।  
सरसकन्तसम्यक्नयनमृगतमदनविकारम् ॥ वि० ८ ॥



‘गीतागोविन्द’ से ही एक अन्य अष्टपदी राग देशवराहि तथा  
वाहवताल में दृष्टव्य है --

देशवराहिरागे वाहवताले अष्टपदी

वदसि यदि किंचदपि दन्ततुषि कौमुदी<sup>१</sup>

हरति दारसिभिरमत्स्योरमु ।

स्फुरदधरसीधवे तव वदनचन्द्रमा

रोचयति लोककफोरमु

प्रिये बालश्रीलि प्रिये बालश्रीलि

मुञ्ज मयि मानमनिदानम्

सेपदि मदमानलो वहति मम मानसं

देहि मुक्तकण्ठ मधुपानम् ॥ पृ० ॥ १

सत्यमेवासि यदि मुपति मति कौपिनी

देहि तरतरवरहस्यातम् ।

घटय मुजबन्धनं जगय रदसण्डनं

येन वा मवति मुक्तवातम् ॥ प्रिये बाल० ॥ २

त्वमसि मम मूढाणां त्वमसि मम बीषणं

त्वमसि मम ममकलधि रत्नम्

मधु मवतीह मयि सततमरोधिनी

तत्र मम हृदयमस्तिरत्नम् ॥ प्रिये बाल० ॥ ३

नीलनलिमाममयि तन्वि । तव लोकं धारयति कोकनदरुपम् ।

कुसुमहरवाणाभावे यदि रंजयसि कृष्णामिदमेतत्पुरुषम् ॥ प्रिये बार ४

यह सर्वविदित है कि गीत गोविन्द की रचना अभिनय के उद्देश्य  
से हुई थी और इसका अभिनय जयदेव की पत्नी पद्मावती द्वारा किया गया

था । उदाहरणस्वरूप --

वाग्देवतस्वरितमित्रित वित्तस  
पद्मावती बरणाबारणा ब्रह्मवती<sup>१</sup>

इस पद से यह ज्ञात होता है कि जयदेव की पत्नी पद्मावती नर्तकी थीं और स्वयं जयदेव मन्दिर में उनके भक्तिपूर्ण नृत्य की स्मृति करने वाली मण्डली के नेता थे जिसमें वे गीताविन्द के गीत गाया करते थे । गुजरात में गीताविन्द उन वेष्णव यात्रियों द्वारा लाया गया जिन्होंने इसे पुरी या कृष्ण-भक्ति सम्प्रदाय के किसी अन्य पूर्वी केन्द्र में सुना था । जय-विजय के द्वार मार्ग के दायीं ओर स्थित उड़िया भाषा और लिपि में अंकित एक झिठा छेद में इस बात का उल्लेख है कि मंदिर में गीताविन्द का अभिनय होता था । तथ्य यह सामने आता है कि गीत-गोविन्द की अष्ट-पद्यां सम्कालीन नवशास्त्रीय जोड़ीसी नृत्य का अङ्ग है । यह भी कहा जाता है कि श्री जगन्नाथ जी का प्राचीन नाम पुरुषोत्तम है, जनार्दन के कर्त्ता पुरारि ने १०वीं शताब्दी के प्रारम्भ में पुरुषोत्तम की ( तब ) यात्रा का उल्लेख करते हुए पुरुषोत्तम को कम्ला के कुचकलशों पर कस्तूरी से पत्राङ्कुर बनाते हुए चित्रित किया है । यथा --

‘कम्लाकुचकलशैलिकस्तूरिका पत्राङ्कुरस्य’<sup>२</sup>

इसका गीताविन्द के ‘भित्तकम्लाकुचमण्डल वृत्तमण्डल’<sup>३</sup> से कितना साम्य है । मणिपुर में बाघाह माह में नौ दिनों तक होने वाले जगन्नाथ के रथयात्रा उत्सव में प्रत्येक मन्दिर में ‘जयदेव चौंवा’ बोलकर ताळी के साथ दशावतार प्रसन्न पयोधि बड़े वृत्तवानसि केवमु,

१- गीताविन्द - प्रथमः सर्गः श्लोक-२, पृ० सं० १७

२- जनार्दन - पुरारि - प्रथम अंक, पृ० सं० ४

३- गीताविन्द - प्रथमः सर्गः १

विहितवद्विप्रचरित्रमलेदम् ॥

केशववृत्तमीनशरीर, वय जगदीश । हरे ॥ प्र० ॥

अष्टपदी का गायन कर नृत्य किया जाता है तथा दशावतार पूर्ण होने के बाद 'त्रितकमलाञ्जलमण्डल' वादि पुरा पद गाया जाता है । इसी प्रकार गीताविन्द का अन्तिम पद भी जयदेव ने पुराचोत्तम को समर्पित किया है । यथा --

व्यापारः पुराचोत्तमस्य वदतु स्फीतां मुदा संपदम्<sup>१</sup>

सात्त्यं यह है कि गीताविन्द पुराचोत्तम मन्दिर में गायन हेतु तत्काल अपनी लोकप्रियता तथा सुन्दर गीतात्मकता एवं भाव संयोजन के कारण स्वीकार कर लिया गया । मध्यरात्रि के गूड़गार के अक्षर पर देवदासियां इसी को गाती थीं और इसी पर नृत्य करती थीं । गीता-गोविन्द अपनी अनुठी गीत शैली के कारण जन-जन के कण्ठ में बसने लगा । अतएव यह कहा जा सकता है कि गीताविन्द के प्रत्येक अक्षर में संगीत है, और वह शक्ति है जो अपने शिव और सुन्दर की प्रेरणा से हृदयन्त्री को निनादित करने में समर्थ है इसी प्रकार बिन शब्दों के द्वारा इन अक्षरों का संयोजन किया गया उनकी भाव प्रकटाता एवं संगीतात्मकता संस्कृत साहित्य में अप्रतिम है ।

इस प्रकार गीताविन्द की अष्टपदियों में रागों तथा तालों का प्रयोग होने के कारण शास्त्रीय संगीत के अनुसार उनके गीतों का गायन, नृत्य एवं अभिनय होता था ।

गीताविन्द की दूर-दूर तक लोकप्रिय बनाने में चैतन्य महाप्रभु

१- गीताविन्द -

प्रथमः सर्गः १, प्र० सं० २

२- गीताविन्द -

- द्वितीयः सर्गः ३, प्र० सं० ६७

का प्रमुख योग रहा है। प्रस्तुत राग काव्य गीताविन्द का परिचय बयदेव ने पदावली के रूप में दिया, यह पदावली शब्द अत्यन्त महत्वपूर्ण है, क्योंकि चेतन्यमहाप्रभु के पदावली से बंगाल में विपुल गीत साहित्य का विकास हुआ, यही पदावली साहित्य कहलाया। बंगाल में कीर्ति के रूप में इसका गायन बहुत प्रचलित और लोकप्रिय है, उड़ीसा के जगन्नाथ जी के मन्दिर में देव-दासियों के द्वारा भगवान की कृपणकला पर गीताविन्द के पद गाने की परम्परा आज मंदिर परिसर से निकलकर जनसमाज में प्रसार पा चुकी है। तमिलनाडु, केरल, बान्द्र, कर्नाटक, बंगाल, मणिपुर तथा उत्तरप्रदेश के हिन्दुस्तानी संगीत में भी इसके गायन की परम्परा का प्रचलन है। दक्षिण भारत ( तमिलनाडु <sup>आंध्र</sup> के राज, कर्नाटक ) में स्त्रियाँ एक गायिका के रूप में, भजन गायिका के रूप में इसे गाती हैं। इसके विपरीत बंगाल, उड़ीसा तथा मणिपुर में कीर्ति मण्डलियाँ गीताविन्द के पद गाने की परम्परा आज भी है। कर्नाटक और हिन्दुस्तानी संगीत के शास्त्रीय रागों में तो गीताविन्द को संगीतज्ञों ने निबद्ध किया है और उनकी वष्टपदियों के गायन की परम्परा चली। गायन परम्परा के पश्चात् यह प्रश्न उपस्थित होता है कि बयदेव के युग में किस प्रकार का नृत्य प्रचलित था, जिसका अनुसरण उन्होंने गीताविन्द में किया। किसी निश्चित प्रमाण के अभाव में केवल अनुमान ही ऐसा बाजार है जिस पर यह कहा जा सकता है कि पूर्वी भारत में दो प्रकार के लोकनृत्यों की परिणति शास्त्रीय नृत्यों में हुई -- (१) बौद्धिनी (१) बुद्धिनी।

वस्तुतः प्राचीन कलारं देवालय कलारं रही हैं। मन्दिर के उपासना गृह के सम्पुल मटकण्डप में उनके लिए सदा उपयुक्त और पर्याप्त स्थान की व्यवस्था की जाती रही है। वल्लभ मन्दिर में बाहे बौद्धिनी नृत्य बाहे बुद्धिनी नृत्य होता रहा जो वर नृत्य में गीताविन्द की वष्टपदी का एक अंश सामान्यतः शामिल किया ही जाता है।

कर्नाटक शैली में बावड़ गीताविन्द के रागों को लेकर एकविणी

देवी ने गीताविन्द से सम्बन्धित नृत्यनाटिकाओं की रचना की है। ओडिसी और मणिपुरी नृत्य शैलियों में गीताविन्द पर आधारित नृत्य की परम्परा सदियों से सुरक्षित है विशेषरूप से मणिपुरी में। उत्कल की नृत्य परम्परा इस शताब्दी के प्रारम्भ में लुप्तप्राय-सी थी किन्तु पुर्णतः विलुप्त होने से पूर्व उसे मन्दिर की नर्तकियों तथा पारम्परिक नर्तक किशोरों के सहयोग से एवं कोणार्क मन्दिर में उत्कीर्ण नर्तकियों की भावमिमामाओं की सहायता से सफलतापूर्वक पुनुरुज्जीवित कर लिया गया। अतः यह कहा जा सकता है कि प्रत्येक क्षेत्र ने अपनी विशिष्ट शैली का विकास किया और क्षेत्रीय संस्कृति को समृद्ध किया, जो अनेकता में एकता का प्रतीक है।

### ‘गीताविन्द’ भारतीय शास्त्रीय नृत्य शैलियों में

गीताविन्द के प्रस्तुतिकरण में नव शास्त्रीय नृत्य शैलियों का बहुत योगदान रहा है। केरल विश्वविद्यालय त्रिवेन्द्रम के डा० अय्यप्पा पानिकर के विद्यतापुर्ण लेख से ज्ञात होता है कि केरल विश्वविद्यालय के पाण्डुलिपि पुस्तकालय के महत्वपूर्ण प्रकाशनों में १६२ मूठ्ठीय मलयालम मंत्र संहिता है जिसमें गीताविन्द के पारंपरिक कण्ठली शैली में प्रस्तुतिकरण का उल्लेख है। इसका नाम है ‘अष्टपदी वट्टप्रकारम्’ और यह कृत्तिवट्टम की मंत्रप्रस्तुति के लिए बहुत पहले से चले जा रहे वट्टप्रकारम् का

१- सन्दर्भ भारतीय - पानिकर अय्यप्पा <sup>प्र</sup> ‘अष्टपदी वट्टप्रकारम्’ गीताविन्द सम्बन्धी मलयालम रंगमंत्र नियम पुस्तिका, १८, १९, १९८० को कलकत्ता में जुड़ी भारतीय भाषापरिषद् कलकत्ता की संग्रहणी में पड़ा है। रिफाई द्वारा डा० अय्यप्पा पानिकर के लेख से उद्धृत, पृ० सं० ४३।

अनुकरणा करती है। इसके लेखक रामवर्मा कोचिन के निकट सहपल्ली के श्री वासुदेववाल्या तम्पुर के वासिन्दा एक पंडित थे। इसमें वभिनय की प्रणाली वही है जो कथकली में अपनायी जाती है। इसमें मंचप्रस्तुति का मूलाधार तौर्यत्रिक का प्रयोग है और पूरी नृत्य कला का नियंत्रण मृदंग द्वारा किया जाता है। काव्य की अत्यन्त जलंकार युक्त शैली इस जति-विस्तृत और आशु वभिनय के लिए सर्वाधिक उपयुक्त है। जतः गीताविन्द की पुनरचना इस प्रकार की जाती है कि वह कथकली शैली में प्रस्तुत की जा सके। इस प्रकार कथकली शैली के परिदृश्य में गीताविन्द का 'मंजुतर कुंजल केलिसवने, क्लिसरतिरमस हसितवदने, प्रविश राधे। माधकसमीपमिह' का पाठ मिलता है। इसी के आधार पर कथकली अभिनेता 'कलशसु' ऊँह नृत्य करते हैं। इसी प्रकार मलयालम में भी ऐसी कवितारं हैं जो केरल के विभिन्न भागों में गीताविन्द की तरह ज्ञाताव्यर्थों से लोकप्रिय रही हैं, केरल के बीक और संस्कृति पर सामान्यतः और काव्य पर विशेषतः, संस्कृत का प्रभाव, मणिप्रवाल शैली का उदय, मुयस्ति के समय केरल के लगभग सभी मन्दिरों में गीताविन्द के गान का सतत प्रभाव रहा है। जिसके परिणामस्वरूप केरल के नर्तकों और संगीतकारों ने विभिन्न प्रकार से उसका उपयोग किया है।

इसी प्रकार मणिपुरी नर्तन शैली पर गीताविन्द का प्रभाव पालिगित होता है। मणिपुर में विविध प्रसंगों पर बयदेव के गीताविन्द के मूल पदों का प्रयोग होता आया है यथा — हरिकिास के अष्टम किास में वर्णन है कि प्रभु की स्तुति करताली नर्तन द्वारा करते से मुक्ति मिलती है, इसके अनुसार मणिपुर में आधाड़ माह में नौ दिनों तक होने वाले बगन्नाथ जी के रथयात्रा उत्सव में प्रत्येक मन्दिर में 'बयदेव बोन्ना' बोलकर ताली के साथ दशावतार 'श्रव्य पयोधि बले - - - - का गायन एवं नृत्य किया

जाता है। दशावतार पूर्ण होने के बाद 'श्रितकमलाकुचमण्डल' - - - -  
 पूरा पद गाया जाता है। इस प्रकार वयदेव के मधुर कौमल पदों की  
 छालित्यपूर्ण सुकुमार कामंभीयुक्त मणिपुरी नर्तन शैली में अभिचय-जना की  
 जाती है। मणिपुरी नृत्य शैली में अभिनय अधिकतर 'गम्क' रीति से  
 किया जाता है। तात्पर्य यह है कि सुबनात्मक राधा, उत्तर नायिका होने  
 के कारण उसका अभिनय इतना यथार्थ नहीं होगा जितना कि गम्भीर एवं  
 मर्यादायुक्त होगा, जैसे सण्डिता नायिका में राधा का क्रोध या ईर्ष्या का  
 भाव है। किन्तु मणिपुर में साधारण दुःख या व्यथा का भाव व्यक्त  
 करेंगे यानि दुःख मिश्रित क्रोध और ईर्ष्या में। इसमें दुःखामिनय स्वभावान्वित  
 रीति से होगा, किन्तु हस्तकामिनय का विनियोग सांकेतिक रीति से होता  
 है। कभी-कभी जंग द्वारा भी जल की अभिव्यक्ति की जाती है। मणिपुर  
 में जब तक मन्दिरों में नृत्य-संगीत होता जाया है। इसमें व्यक्ति का महत्त्व,  
 शैली में मर्यादा एवं संस्कारिता अधिक है।

वतस मणिपुरी शैली में जो संयम दिखाई देता है वह विन्म  
 सौन्दर्यात्मक दृष्टि का परिचायक है। इस संयत प्रस्तुति ने अष्टपदियों को  
 बहुत गरिमा प्रदान की है, 'श्रितकमलाकुचमण्डल वृत्तकुण्डल ए' का गुल वसुंधरी  
 सिंह द्वारा किये गये अभिनय ने दर्शकों पर अपनी अमिट छाप छोड़ी है,  
 बिन्हीने उन्हें नात और अभिनय करते देखा है उनका उन पर विशेष प्रभाव  
 पड़ा है। इसी प्रकार गुल विपिन सिंह की 'याहि माधव याहि कैशव'  
 जैसे प्रस्तुति कला का प्रयास है जो मणिपुरी परम्परा के ढाँचे में सण्डिता  
 नायिका का अल्प चित्रण है। इस प्रकार राधा की व्यथा, अन्य गोपियों

१- सन्दर्भ भारतीय -- गुल विपिन सिंह ने मणिपुर नृत्य शैलियों पर  
 गीलाविन्द के प्रभाव के विभिन्न पक्षों को बताया  
 है। जो विभिन्न उत्सवों पर मणिपुर विशेष में

- - - ( बाद टिप्पणी वाले पृष्ठ पर दें )

के साथ कृष्ण द्वारा समय व्यतीत करने पर अकाम्य क्रोध तथा उसके परिणाम-स्वरूप होने वाली ईर्ष्या और दुःख आदि बातें कलात्मक रूप में उभर कर आयी हैं ।

इसी प्रकार गीतागोविन्द को नृत्य नाटक के रूप में प्रस्तुत किये जाने का उल्लेख प्राप्त होता है । यही कारण है कि नृत्य नाटक के कला क्षेत्र संग्रहों में गीतागोविन्द अत्यन्त महत्वपूर्ण रचना है । इसकी नृत्य लिपि ऐसे नृत्य नाटक के रूप में तैयार की गयी है जिसमें गोपियों- कृष्ण के मुख्य रूपों, राधा, सबी की मुक्तिकारं अनेक नर्तक और नर्तकियां निभाती हैं । उवाहरणास्वरूप लक्ष्मणी देवी तथा अन्य प्रवर्तक तथा पुनरावस्थानवादी कलाकारों ने गीतागोविन्द पर आधारित नृत्य नाटकों का सुबन किया है । गुणाधिनारी सारामाई ने इसे दिल्ली में १९५८ में आयोजित अखिल भारतीय नृत्य संगोष्ठी में नृत्य-नाटक के रूप में प्रस्तुत किया था । उड़ीसा के एक कल में भी इसे जोडिसी शैली में नृत्य नाटक के रूप में प्रस्तुत किया था । बम्बई के प्रसिद्ध नृत्य रचनाकार योगेन्द्र देसाई ने इसे क्यदेव और उनकी पत्नी पद्मावती की कथावस्तु के साथ नृत्य-नाटक के रूप में प्रस्तुत किया । इस प्रकार इस कृति के अमिनय में अपनायी गयी अन्य शैलियां भी हैं --

राष्ट्रलिलाओं को भी देखा है । मार्च १९६७ में संगीत नाटक और ललित कला अकादमी के संयुक्त तत्वावधान में नयी दिल्ली में गीतागोविन्द उत्सव के रूप में आयोजित संगोष्ठी में 'नित्यमलाञ्जलमण्डल' अष्टपदी का एक मणिपुरी नृत्यकार, सम्भवतः बलुना द्वारा किया गया अमिनय ।

रिफाई बाई - डा० मुनील कोठारी ठेस से उद्धृत, पृ० सं० ६७ ।

१- सन्ध्या भारती - डा० मुनील कोठारी के ठेस से उद्धृत, पृ० सं० ६५



कथक तथा अन्य मिश्रित शैलियाँ । परन्तु गीताविन्द के नृत्य मणिपुरी शैली में ही थे और इसके मूल रूप में कोई परिवर्तन नहीं किया गया था । इसी प्रकार नृत्यकारों द्वारा प्रायः मंच पर संगीत के योग में की जाने वाली अन्तिम वष्टपदी 'कुत्तयुद्धनंदन' प्रतिभाशाली नृत्यकार के नृत्य की दामता का उदाहरण है । इस वष्टपदी को गुलकैलुवर्णा महापात्र द्वारा बौद्धिनी में तथा सी० नार० बाबायेंलुद्वारा कुचिपुडी में प्रस्तुति का उल्लेख मिलता है<sup>१</sup> ।

डा० जुनील कोठारी ने अपने लेख में लिखा है कि मै १९५२ ई० में रानी कर्मा से जानकारी प्राप्त की थी कि डा० श्रीमती कपिला वात्स्यायन ( मणिपुरी ), श्रीमती ललिता शास्त्रीय ( भरत नाट्यम ) और रानी कर्मा ( कथक ) ने वष्टपदियों को तीन विभिन्न शैलियों में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है । मै हरिरिण्मुण्ध बन्धु वष्टपदी की श्रीमती मायाराव और उनकी छात्रा बयत्री ठाकुर द्वारा कथक में प्रस्तुति देखी है<sup>२</sup> ।

अतएव यह कहा जा सकता है कि समकालीन संमंच पर विभिन्न नृत्य शैलियों में सकल नर्तकों द्वारा वष्टपदियों का प्रस्तुतिकरण किया गया है ।

१- सन्दर्भ भारतीय - डा० जुनील कोठारी के लेख से उद्धृत, पृ० सं० ६६

२- सन्दर्भ भारतीय - डा० जुनील कोठारी के लेख से उद्धृत, पृ० सं० ६६

### गीत गोविन्द के अतिरिक्त अन्य राम काव्य

- |                    |                                    |
|--------------------|------------------------------------|
| (१) गीतगिरिश       | ( श्री रामदट्ट द्वारा रचित )       |
| (२) रामगीताविन्दमु | ( श्री जयदेव द्वारा रचित )         |
| (३) गीतागोपीपति    | ( महाकवि माधुवच द्वारा रचित )      |
| (४) संगीत गुणन्दन  | ( श्री विश्वनाथ सिंह द्वारा रचित ) |
| (५) गीत पीतकन      | ( श्री श्यामराम कवि द्वारा रचित )  |

### रामदट्ट विरचित गीतगिरिश ( परिचय )

‘गीतगिरिश’ रामकाव्य जयदेव रचित गीताविन्द की परम्परा में लिखा गया है। इसके कवि रामदट्ट हैं। कवि ने पुस्तक के अन्त में अपना संक्षिप्त परिचय देते हुए अपने पिता का नाम श्री नाथ दट्ट और अपना नाम रामदट्ट बतलाया है, श्लोक इस प्रकार है --

जासीवसीमहिमा स हिमः नदात्  
 मुनिर्वक्ष्य चण्डाः वैनमाऽऽपत्कीर्तिः ।  
 श्री नाथ दट्ट इति तच्च नयेन राम-  
 नाम्नाऽऽमुतं प्यरवि गीतगिरिशमेतत्

कवि रामदट्ट बांस के मुजराती जयवा महाराष्ट्रीय ब्राह्मण थे। ‘रायल एशियाटिक सोसायटी कलकत्ता’ में ‘गीतगिरिश’ की दो प्रतियां हैं, जिनमें से एक का प्रतिछापि काठ संवत् १७५६ है। इसे ईसवीय

१- गीतगिरिश - १२।१२, पृ० सं० ५४

२- गीतगिरिश की मुद्रिका --संवत् १७५६ वर्षी नाववि १२ स्तो श्री नं  
 गोपाल की कृपासे मुद्रित कृतितं स्वयत्नार्थम्।  
 रायल एशियाटिक सोसायटी कलकत्ता की  
 मुद्रि, पृ० सं० १८ ।

सन् में परिणित करने पर १७०२ जाता है । इस ग्रन्थ का रचना काल १६ वीं शती का पूर्व भाग मानना अनुचित न होगा ।

### गीतगिरिशु की विधाय कस्तु

गीतगिरिशु राग काव्य में १२ सर्ग हैं । कवि ने मंगलाचरण के पश्चात् अति वादर एवं श्रद्धापूर्वक श्री हर्ष, मारवि और कवि कुलगुरु कालिदास का स्मरण किया है । इसी प्रसंग में कवि नृपति राममदट ने स्पष्ट कहा है कि यह काव्य श्री कविराज जयदेव के अनुकरण में लिखा है । इस राग काव्य का प्रारम्भ अत्यन्त नाटकीय वाधार पर किया है । सर्वप्रथम कवि ने एक गीत 'छलित राग' में क्षीनहरण मनवान गणपति की बन्धना में लिखा है, उसके पश्चात् द्वितीय गीत में शंकर मनवान के विराट स्वस्व अष्टभुक्ति का वर्णन किया है । यह वर्णन जयदेव के राजावतार वर्णन के समान सरस और आकर्षक है । इसके बाद कवि काव्य की कथा का प्रारम्भ नृपि पर बैठत तथा अवैतन बन के मन को आन्दोलित करने वाले कस्तुराज वसन्त के वागमन वर्णन से करता है । उदाहरणस्वरूप इस प्रकार है --

सरसरसालजुमुमं बरिकाभुपिंजरित विगन्ते,  
स्मरमुष्णि किंजुलङ्गनविरधिवनकालसङ्गनिमज्जन्ते ।  
किरति पुररिपुरि मधुमासे ।

रम्यतिष्ठुरारमणीरकिं प्रतितरुजुलुमुमविकासे ॥ १ ॥  
सरसिपत्रनिहितमन्वाः पारनिकरोषयित मिलिन्ते ।  
जुण्ठित युवती वृंठकलकण्ठसाठहितहित युव मुन्दे ॥ २ ॥

किरति० - - -

जुल्लसपाठनि क्व तिमिरा क्व नृत कुरु वक्षुमदीपे  
केसरकुल गन्धनपुरे इतिवक्षिणुमदीपे ॥ ३ ॥

प्रस्तुत काव्य में प्रणयबद्ध शिव-पार्वती के क्लियोग एवं संयोग की घटनाएं, जालम्बन, उदीपन के रूप में ऋतु वर्णन तथा शिव, गंगा, पार्वती और जया क्लिया दो सक्षियां ये पांच पात्र ही इस काव्य का समस्त क्लेवर हैं। कवि ने अपने इस राग काव्य के प्रत्येक गीत में मानव मन की विभिन्न माकाएं बड़ी शिष्टता और सज्जता के साथ प्रकट की हैं, ऐसे ही भावों से पूर्ण एक गीत का कुछ अंश इस प्रकार है --

रम्यसेऽप्यनुगम्यसेऽपि च नम्यसेऽपि नवानि ।

रहि देहि च दर्शनं कुरु नाटकानि नवानि ॥५॥

शिवशिव० ।

क्वाऽसि साहसिके विहासकशीलतायपशाय

बीक्षोरसि हेम्बुम्भिमिनी कुबो विनिवाय ॥६॥

शिवशिव०

यन्मुमहंसि मन्मुमेतमुमे । न्येन कदापि ।

एवमाचरिताऽस्मि माननि । दास एवा सदाऽपि ॥७॥

शिवशिव०

वास्तव यह है कि मगवान शंकर के गले से छिप्टी गंगा को बेसकर कुपित हुई जगम्भाता पार्वती को प्रसन्न करने के लिए शिव अनुनय-विनय कर रहे हैं। अपने इस गीत में कवि ने मर्मस्पर्शी, प्रसादगुणापूर्ण, प्रसंगानुकूल संवाकपुलक शब्दावली का प्रयोग किया है।

इस काव्य में मगवान शिव माता पार्वती के क्लियोग जादि का वर्णन साधारण मानव के सदृश चित्रित किया गया है। कवि ने अपनी कृति में रोचकता लाने के लिए पौराणिक नायकों का भी उल्लेख किया है। कवि का यह राग-काव्य समस्यापुति की परम्परा से जुड़ा नहीं रहा है। कवि ने कथा बोधक इन्हीं में बड़ी चतुरता से चमत्कारिक शैली में समस्यापुति परम्परा का बोधक इन्ध निमीषा कर दिया है।

१- नीतिमिरीश - तृतीय सर्ग, पृष्ठ सं० १५

### गीतगिरिश राग काव्य में संगीत योजना

प्रस्तुत राग-काव्य में १२ स्त्री हैं । जयदेव के 'गीताविन्द' के समान इस रागकाव्य के रचयिता ने भी प्रत्येक स्त्री का नामकरण किया है । प्रथम स्त्री कस्तुरिकासो, द्वितीय स्त्री मानिनी मनोरथ, तृतीय स्त्री उदकण्ठित क्षितिकण्ठो, चतुर्थी गोरगिरुत्तराऽनुरागो, पंचम स्त्री, वयस्थारवस्थोविष, षष्ठ स्त्री दुर्गादिज्ञानिदेशो, सप्तम स्त्री प्रतियुवतिरति-वर्णनो, अष्टम स्त्री शम्भुपालम्भो, नवम स्त्री पार्वती प्रवर्तनो, दशम स्त्री सरस गिरिशो, एकादश स्त्री मिः शङ्खुर शङ्खर वल्लो तथा द्वादश स्त्री का नाम सुप्रीतपार्वतीपति है ।

इस राग काव्य में मात्रा वृत्तों में रचित गीत, संगीत से परिपूर्ण है । प्रत्येक गीत की रचना विशिष्ट रागों में की गयी है । प्रत्येक गीत बाठ पदों के हैं यही नहीं प्रत्येक गीत में ब्रुक्त का भी प्रयोग हुआ है जो संगीत शास्त्र के नियमानुसार अनिवार्य माना गया है । गीत-गिरिश राग काव्य में मालव, कस्तुर, कणाट, केदार, रामगिरि वादि रागों का प्रयोग हुआ है, उदाहरणस्वरूप गीत इस प्रकार का है --

सरसरसालकुसुमं बरिका मधुपिंजरित किन्ते,  
स्मरसुणि किङ्कत लम्न विरहिजन काल लण्ड निमग्नन्ते । १  
किहरति पुरापुरिह मधुमासि ।  
रम्यति सुररमणीरकिं प्रतितरङ्गकुसुमफिकासि ॥

- भुवपवन

सरसिबपव निहितपद्माऽदारनिकरोपमित मिठिन्दे ।  
कुण्ठित युवती पुडकलकण्ठताऽक्षितक्षित युववृन्दे ॥ २

- किहरति० ।

कुसुमशरास्मिततुल्यमल्लिका सदापावटिपावाते ।

विभिन् समुद्धि तिलकतिलकमुमसून जनित जन शान्ति ॥३॥

- विहरति०

कल्पित विम कल्पित जनशर्मणि सरसीलसवरविन्दे ।

लोकीकतरण निविशो कितकोक किलो कितपरमाऽऽनन्दे ॥४॥

- विहरति०

विरहिष्कृत्वा यितकेतकमुसकृत बहुबो निधाने ।

व रत्नाऽशोककुसुममयमवनज कलवतलाऽऽनन्दे ॥५॥

- विहरति०

पुल्लतमाल निवहति मिरापट्टकृत्कृत वकसुमदीपे ।

केसरवकुलान्धवनन्दुरे इति तत्किमुमनीपे ॥६॥

- विहरति०

ललागलकलयित मुजमुन्पदमवनप्रमित मुजहने ।

मुस्सह विरहवदन विनिपातितमुसतरपक्षि पतङ्गे ॥७॥

- विहरति०

श्री कवि राम कथितममुषावसमयसमुद्र कन रूपम् ।

शमयतु कठिञ्जलं सुरपण्डितवरदरतेतु रूपम् ॥ ८ ॥

उपर्युक्त गीत वसन्त राग में है । इसी प्रकार गीत-  
गिरिश के नन्द्याप्रलिने ज्ञानवमलिने सुरारणगीरमयन्तु गीत 'मल्लव  
गोड़ी राग' तथा विपाति स श्रमन्विषि नयन्वयति मवान्यविरामम्  
बादि गीत 'सामेरी राग' में है । इसी प्रकार अन्य गीत भी अन्य  
रागों में निबद्ध है ।

अतएव निष्कर्षितः हम यह कह सकते हैं कि रामचंद्र की  
यह एक सफल कृति है जो गीतलोचिन्द के ही सङ्ग्रह संगीतारम्भ है एवं

इसमें भी विभिन्न रागों और तालों को प्रयोग किया गया है जिसकी वजह से यह एक राग काव्य की श्रेणी में जाता है तथा सरस होने के कारण इसका गायन भी किया जाता रहा है ।

### ‘जयदेव’ विरचित रामगीतोविन्दम्

प्रस्तुत ‘रामगीतोविन्दम्’ रागकाव्य जयदेव के गीतोविन्द काव्य की परम्परा में लिखित संस्कृत का सरस राग काव्य है । इसके रचयिता का नाम भी जयदेव ही है । रामगीतोविन्द का रचना काल १७वीं शती का पूर्वाद्ध ज्योतिष १६२५ से १६५० में किसी समय मानना अवगत नहीं कहा जा सकता ।

### रामगीतोविन्द के रचयिता का संक्षिप्त परिचय

प्रसिद्ध जैन विद्वान् जाफ्रेक्ट ने अपने केटलागस केटलागारम् में जयदेव नाम के १५ गुरुकारों की कवी की है, इन्हीं १५ जयदेव गुरुकारों में से किसी एक की रचना ‘रामगीतोविन्द’ है । प्रस्तुत काव्य के रचयिता ने छठें सर्ग में अपने निवास स्थान का उल्लेख किया है जिससे प्रतीत होता है ये मिथिला निवासी थे । प्रस्तुत कृति के रचयिता जयदेव ने अपने काव्य के प्रथम सर्ग में जाध्यात्म रामायण, काकमुकुट रामायण और अनुमानाटक की कवी की है, इससे यह सिद्ध होता है कि यह रचना १७वीं शती से पूर्व किसी स्थिति में नहीं हो सकती इसका कारण है कि भारतीय विद्वान् जाध्यात्मरामायण का रचनाकाल १४०० से १६०० ई० के मध्य स्वीकारते हैं । इससे यह भी स्पष्ट होता है कि यह कृति १२ वीं शताब्दी में उत्पन्न कवी गुप्तलि छदमण्डन के समान कवि ‘गीतोविन्द’ के प्रणेता जयदेव की नहीं हो सकती ।

रामगीतोविन्द कृति नाटककार जयदेव की न होकर मिथिला-प्रदेशवासी किसी अन्य रामभक्त जयदेव की है ।

### गीतागोविन्दकार जयदेव एवम् रामगीतागोविन्दकार जयदेव

प्रस्तुत 'रामगीतागोविन्द' रागकाव्य जयदेव के गीतागोविन्द की परम्परा में लिखा गया सरस रागकाव्य है। रामगीतागोविन्दकार जयदेव ने इस रचना का प्रयोजन प्रारम्भ में उद्घोषित किया है -

यदि रामपदाम्बुजे रसिपिदि वा काव्य कलासु कोतुकम् ।  
पठनीयमिदं तदोजसा तन्निरं श्री जयदेव निमित्तम् ॥<sup>१</sup>

गीतागोविन्दकार ने भी इसी प्रकार अपने काव्य के प्रारम्भ में उल्लेख किया है जो निम्नलिखित है --

यदि हरि स्मरणे सरसं मनो यदि क्लिप्तकलासु कुतुहलम् ।  
मधुर कोमलं कांतं पदाच्छी शृणु तदा जयदेवसरस्वतीम् ॥<sup>२</sup>

इस प्रकार स्पष्ट प्रतीत होता है कि दोनों गुरुकारों के प्रणय प्रयोजन में एकसमता होने पर भी दोनों के उद्देश्य भिन्न हैं। पीयूषाक्षरी जयदेव का गीतागोविन्द रागकाव्य क्लिप्तचित्तों के मनोस्वन के लिए है तथा रामगीतागोविन्दसु का उद्देश्य काव्य-कला प्रेमियों के लिए है।

### रामगीतागोविन्द की विषय वस्तु -

रामगीतागोविन्दकार की प्रस्तुत कृति में कुल छह सर्ग हैं। सम्पूर्ण काव्य मयादिपुत्रलक्ष्मीसम राम के जोहस्वी चरित से श्रोत-श्रोत है, सर्वप्रथम कवि ने अपने काव्य का प्रारम्भ मंठाभरण से किया है, तत्पश्चात् जादि कवि वाल्मीकि का स्मरण कर सीधी, सामान्य एवं सरल भाषा में भगवान राम के दशावतार का कथन कवि ने 'जय-जय राम हरे' के मधुर स्वर-ताल एवं छन्द में एक गीत द्वारा किया है। जयदेव द्वारा रचित इस गीत से पाठकों के समक्ष भगवान के दशावतार का दिव्य स्वरूप सुनिश्चित हो उठता है। यही

१- रामगीतगोविन्द - प्रथम सर्ग

२- गीतगोविन्द - १/३ पृष्ठ २



कारण है कि जयदेव ने इस गीत के एक वंश में अनौत्करी शासकों के प्रति आक्रोश की अमिव्यक्ति की है --

यवनविदारण । दारण । हयवाहन । २ ।  
धुतकरवाल । कराल । जय-जय राम । १ ।

जाह्य यह है कि इस गीतांश में मनवान के लिए यवनविदारण । हयवाहन, धुतकरवाल सम्बोधन से प्रतीत होता है कि तत्कालीन अत्याचारी शासकों से प्रपीडित जनता की लड़ा के लिए कवि मनवान से करवालधारी पोलचापूणा रूप धारण करने की प्रार्थना करता है ।

इस प्रकार बीजस्वी छेली में दशावतार का वर्णन करने के पश्चात् रामगीताविन्दकार जयदेव ने अत्यन्त वक्रात् से एक श्लोक में समस्त रामायण का कथानक सांकेतिक छेली में उपस्थित कर दिया है । यथा--

मार मंजन मवाब्धिवरिष्ठपोत  
मां पाहि कान्तः । करुणाकर । दीनबन्धो ॥  
भी रामबन्ध । खुण्णव । राक्षारै ।  
राजाधिराव । धुनन्व । राघवैत ॥

इस प्रकार कवि ने इस श्लोक द्वारा बालकाण्ड से लेकर उज्ज्वलाण्ड तक की सम्पूर्ण कथा अत्यन्त संक्षेप में कलात्मक ढंग से प्रस्तुत कर दी है ।

कवि ने अपने काव्य में त्रिवेणी तट एवं चित्रकूट का भी वर्णन अत्यन्त मनोयोग के साथ किया है । चित्रकूट का वर्णन सबौत्कृष्ट वर्णन है ।

यह सम्पूर्ण रामकाव्य विभिन्न मनोहारी गीतों से परिपूर्ण

१- रामगीताविन्द - १।१०, पृ० सं० ८

२- रामगीताविन्द - १।१५, पृ० सं० ६

है । जयदेव के सरस गीत को पढ़ते ही पाठक गण भाव किमोर हो जाया करते हैं यह उनके काव्य की प्रसृत विशेषता है ।

### रामगीतलोचिन्द की संगीत योजना -

प्रस्तुत रामकाव्य में ६ सौ तथा २४ गीत हैं । जयदेव के गीत-लोचिन्द के सङ्ग रामगीतलोचिन्दकार ने भी प्रत्येक सौ का नामकरण किया है । यथा प्रथम सौ, सानन्दसुनन्दनी, द्वितीय सौ विजित पराजितानी, तृतीय सौ कान्तिवासो, चतुर्थ सौ लङ्का प्रवेशो, पंचम सौ, लङ्काविक्रयो तथा षष्ठ सौ रामाभिषेको है ।

प्रस्तुत रामकाव्य में मात्रावृत्तों में रचित गीत संगीत से परिपूर्ण हैं । प्रत्येक गीत की रचना विशिष्ट तालों, रागों में की गयी है । प्रत्येक गीत षष्ठ पदों के हैं । प्रत्येक गीत में ध्रुवपद का भी प्रयोग हुआ है जो कि संगीत की दृष्टि से अनिवार्य माना गया है । रामगीतलोचिन्द राम काव्य में माठव, बलन्ता, गुर्वरी, वासावरी, मेरवी जादि रागों का रूपक तथा प्रतिपण्ड जादि तालों का सङ्गृहित रूप से प्रयोग हुआ है । उदाहरणस्वरूप रामगीतलोचिन्द रामकाव्य में रागों तथा तालों का प्रयोग इस प्रकार है । यथा --

पश्य पश्य सुवीर । प्रयागम् ।  
 मण्डवदलित मुनिगणा मति रामम्,  
 सीतया सह सन्ततमेतम् ॥ १ ध्रुवपदम्  
 नीलिपीत सित चित्रपलाकम् ।  
 सुससम्बुध शिखिणी कुक्ताकम् ॥ १२  
 सिंहासन परिपुरित कुलम्  
 सान योगवपसाका कुलम् ॥ ३

१- रामगीतलोचिन्द - तृतीय सौ १४ वां गीत, पृ० सं० ६६, ६७, ६८ ।

बाष्पी बहनुतरणि वासहंगम् ।  
 निमिषादेति कलधुमतिमहंगम् ॥४  
 उपक्व वन मुञ्चति महि वैरुम् ।  
 सकल कला कल्पित शुभवेशम् ॥ ५  
 मृजाकार पुरासनागम् ।  
 विहितपतिता पक्षवत्यागम् ॥६  
 मुक्ति वसुविष कुलममृपम् ।  
 राजमाननामणियुपम् ॥ ७  
 श्री जयदेवमणितमिति गीतम् ।  
 सुसयत रामवर्णापुष्पीतम् ॥ ८

उपर्युक्त गीत में गुर्जरिराग तथा प्रतिमण्ड ताल का प्रयोग हुआ है। इसी प्रकार रागगीताविन्द के 'जयति विदेहनगर म्भुरूपम्' गीत में जासावरी राग तथा रूपक ताल का प्रयोग हुआ है।

इस प्रकार यह कृति काव्य कला एवं संगीत योजना की दृष्टि से सुसकारी है स्वयं जन मन रंजन करने वाली वानन्ददायी है।

महाकवि मानुष्य विरचित गीतांगीरपति :

गीतांगीरपति- परिचय

गीतांगीरपति रागकाव्य के प्रणेता महाकवि मानुष्य है यह रागकाव्य भी गीतांगीरपति की परम्परा में लिखा गया है। 'रसमन्जरी' नामक ग्रन्थ के एक श्लोक से ज्ञात होता है कि इनके पिता का नाम गणेश्वर और वन्धु स्वाम मिथिला है। श्लोक इस प्रकार है --

तातो यस्य गणेश्वरः कक्कुलालङ्कार ब्रह्ममणि  
 वैज्ञो यस्य विदेह मूः पुरसरित्कलोल किमीरिता ।

पेन स्कुलेन तेन कविना श्री मानुना योविता  
बाग्देवी कृतिपारिजात कुसुमस्फाकिरी मञ्जरी ।

### गीतगोविन्द के रचयिता

मानुसक नायक-नायिका तथा रस विधायक अपने लोकप्रिय ग्रन्थों रसमञ्जरी तथा रसतरंगिणी के लिए प्रसिद्ध हैं। प्रस्तुत कृति के लेखक मानुसक के रचना काळ का <sup>जब</sup> प्रश्न आता है। इस सम्बन्ध में यह अनुमान करना न्यायसंगत है कि साहित्य क्षेत्र में जयदेव रचित गीतकाव्य की प्रतिष्ठा हो जाने के कुछ समय पश्चात् ही मानुसक के अनुकरणात्मक ग्रन्थ की रचना हुई होगी। इस प्रकार जयदेव का काळ १२ वीं शती के पूर्वार्द्ध <sup>अथवा</sup> उत्तरार्द्ध से निर्धारित किया जाता है, अतः मानुसक की १२वीं शती से पूर्व निर्धारित नहीं किया जा सकता। मानुसक का समय ८५० बी० ४०० काष्ठे महोदय ने लगभग १५४० माना है। इसी मत को सुशील कुमार डे ने भी स्वीकार किया है। इस सम्बन्ध में उनका कहना है कि मानुसक ने "विवाद बंदे के लेखक तथा स्मृतिकार, मिसरन भिन्न की बहन से विवाह किया था, ये भिन्न १५ वीं शती के मध्य भाग में हुए, अतएव मानुसक का समय १४५० से १५०० ई० की मध्यावधि में माना जा सकता है।

### गीतगोविन्द की विधाय-कस्तु -

प्रस्तुत रसरंजित गीतगोविन्द रागकाव्य गीतगोविन्द को वादशं मानकर लिखा गया है। यह राग काव्य उस सौ में विभक्त है। इस गणकाव्य में मानुसक द्वारा पार्वती-शंकर की पवित्र प्रणय गाथा भक्ति से युक्त छलित गीत के द्वारा चित्रित की गई है। महाकवि मानुसक ने काव्य के वारम्भ में जन्म ग्रन्थकार के समान ग्रन्थ की विविध समाप्ति के

उद्देश्य से मालाचरण भी किया है। यह कृति जयदेव के गीताविन्द से प्रभावित है। जिस प्रकार गीताविन्द में जयदेव ने भगवान विष्णु के दशावतार का वर्णन किया है उसी प्रकार मानुष ने काव्य के आरम्भ में भगवान शंकर की अष्टमूर्ति की स्तुति की है। अतः यह कहा जा सकता है कि यह राग काव्य गीताविन्द का अनुकरणात्मक है।

गीतारोपति शुद्ध-गारस प्रधान है। इसकी कथा अत्यन्त संक्षिप्त है। इसमें पात्रों का बाहुल्य नहीं है। आरम्भ में क्यौंग शुद्ध-गार का वर्णन है तत्पश्चात् किय्या जो पार्वती भी की सखी है उसी के द्वारा वातालाप दिलाया गया है। शिव भी सिन्धु मन से मन में विचरणा कर रहे हैं किय्या उनकी सिन्धुता का कारण पूछती हैं तथा कसन्त वाग्वन की सूचना देती हैं। इसी प्रसंग को लेकर कवि ने कसन्त वर्णन में एक गीत सहृदयों के पढ़ने एवं अनुभव करने के उद्देश्य से लिखा है। कवि ने कसन्त राग के द्वारा गीतमान इस गीत को अमृत के ड्रव के समान मधुर माना है। गीत इस प्रकार है --

चम्पकचचितपाप मुवा-वत्केसरकुतुण्णिरम् ।

मञ्जरिनिकरकठोरकवचपरिचितचारुहरिरम् ॥१

मनुसुर-वय परय कसन्तम्

किन्नवकुलसह-कुलकाननकुसुमविधेया कसन्तम् ॥ पुनपुन

सरसिब सौरभ सुमग समीरणा सुमुदित पथिक विधावम् ।

कोकिलकठर मकटलताताति विरचित मुण्डितनिनावम् ॥२

विकसितकिङ्ककुसुमम समञ्जरविशित किंवास निनावम् ।

मुवतिमानसमुधानसमुन्नत रसनामिव विनिधानम् ॥ ३

वविरलमवयवसिन्धुरवन्धुर कुसुमितवालतयावम् ।

तुटितारुणिवटिकाविवटित कण्ठाकोमल मञ्जर बावम् ॥४

तलण्डवद्-गरसकविचित्रता विविध सुसुम कम्पीयम् ।

मक्ताफामिव विशि विशि निशितं नानामणिरम्पीयम् ॥५

रति पति रथ पथ द्वारतारतकेतसमुच्चुनिकुचम् ।  
 स्मरन्त नटनपतितमुकुटमणिपुतर पाटल पुत्रम् ॥ ६  
 यामवतीयुवतीत्सुकर्षाण शिथिलत दिनकर यानम् ।  
 विरहिविदारण बलतमः श्रमविहितस्त्रिमान्नी पानम् ॥ ७  
 मानुषकक्विकृतमनुष्येणममुत ब्रह्म सङ्काशम् ।  
 जनयतु गौरीनयन निधौ वितपुरहरहृदय विकारम् १ ॥ ८

अतएव यह कहा जा सकता है जिस प्रकार संस्कृत के काव्यों में कृतवर्णन सर्वत्र दृष्टिगोचर होता है, सभी राग काव्यों में ऋतु वर्णन दिखाई देता है किं वयदेव ने केवल वसन्त ऋतु का ही वर्णन किया है अतएव परवर्ती रागकाव्यों में वसन्त वर्णन अवश्य दिखाई देता है ।

#### गीतगोविन्द की संगति योजना -

गीतगोविन्द रागकाव्य में १० सर्ग हैं । वयदेव के गीतगोविन्द के समान प्रस्तुत काव्य के रचयिता ने भी सर्गों का नामकरण किया है जैसे- द्वितीय सर्ग स्मर निवेदनात्म, तृतीय सर्ग उत्कण्ठावर्णन, चतुर्थ सर्ग सत्युप-देशी, पंचम सर्ग अनङ्ग लेखी आदि सर्गों के नामकरण किया है ।

गीतगोविन्द रागकाव्य में मात्रा वृत्तों में रचित गीत संगित से परिपूर्ण है । इस रागकाव्य में वयदेव के गीतगोविन्द के समस्त प्रवचनों में भी किताबन हुआ है । प्रत्येक गीत की रक्ता विशिष्ट रागों, तालों में की गयी है । प्रत्येक गीत जाठ पदों के हैं, यही नहीं प्रत्येक गीत में प्रवचन का भी प्रयोग किया गया है जो संगीत शास्त्र के नियमानुसार अनिवार्य माना गया है । इस रागकाव्य में केदार, गुजरी, मालव, रामकर, वसन्त-राग, मोडमालव, वराह, देशज्ञ आदि रागों का प्रयोग हुआ है । उदाहरण स्वरूप गीत इस प्रकार है --

चम्पक चञ्चिताचमुदञ्चिता केसर कुतूहलीरम् ।

१- गीतगोविन्द - प्रथम सर्ग, पृष्ठ सं० ७, ८, ९ ।

मधुकर निकरकठोर कवचवयपरिचित चारुहरीम् ॥१  
 अनुसुरं जय पश्य वसन्तम् ।  
 विकचवकुलकुलसह-कुल कानन कुसुमनिधेया वसन्तम् ॥ प्रवपदम्  
 सरस्वि सौख्य सुभग समीरणा समुदित पथिक विद्याभूमम् ।  
 कोकिल कलरवकण्ठलता तति विरचित मुण्डितनिनादम् ॥२  
 विकसितकिङ्कजकुसुम समहारविश्लिष्ट किलास निनादम् ।  
 युवतिमानमनुपानसमुन्नतारसनामिव विनिधानम् ॥ ३  
 अविलम्बजल सिन्धुरवन्धुरकुसुमितकालतमालम् ।  
 कुटितरण निषटिका किटित कणाकोमलमधुकरजालम् ॥४  
 तरणजालबह-गराजविशिष्ट विविधसुसम्पत्तियम् ।  
 मन्नापवमिव दिशि दिशि विहित मानामणिरम्पत्तियम् ॥५  
 रतिपतिरथ पथद्वारतारतरेत्त मंजुनिर्जम् ।  
 स्मरन नटपतितल्लुटमणिपटुतरपाटलपुंजम् ॥ ६  
 यामवती युवती लुकलुका शिथिलितदिनकर यानम् ।  
 विरहिविदारणबल्लतमः ममनिहितहिमानीपानम् ॥७  
 मानुषलकविकृतमनुकानममृतद्रवसह-काशम् ।  
 वनयतु गौरीनयननिधेयितपुरहरहृदयविकाशम् ॥८

इस प्रकार उद्धृत गीत कसन्तराग में तथा एक ताल में निबद्ध है । इसी प्रकार अन्य उल्लिखित रागों में भी गीत निबद्ध है ।

अतएव मानुषल की यह कृति गीतात्मक तत्त्व से परिपूर्ण है ।

(घ) श्री विश्वायसिंह देवविरचित संगीत सुमन्दन

संगीत सुमन्दन-परिचय :

प्रस्तुत संगीत सुमन्दन रागकाव्य के प्रणेता

१- गीतारोपति - प्रथम सर्ग, पृ० सं० ७, ८, ९, १० ।

श्री विश्वनाथ सिंह देव हैं । महाराज श्री विश्वनाथसिंह देव रीवा राज्य के राजा थे । इनकी दीक्षा प्रियादास नामक गुरु से सम्पन्न हुई थी, तथा इन्हें साहित्य सुवन की प्रेरणा अपने पिता महाराज जयसिंह से प्राप्त हुई थी । इनके पिता हिन्दी भाषा के कवि थे । श्री विश्वनाथ सिंह का शासनकाल १८३३ ई० के आरम्भ से १८५४ तक मानते हैं । यह जिस प्रकार एक कुशल शासक थे ठीक उसी प्रकार संस्कृत हिन्दी भाषा के सिद्ध सारस्वत कवि भी थे । इनके द्वारा संस्कृत हिन्दी भाषा में रचित विभिन्न विधायों के ग्रन्थ हैं, कितनों की अपनी टीका तथा अपना भाष्य है ।

महाकवि जयदेव के गीताविविध की परम्परा में प्रणीत यह रागकाव्य १६ सारों में है । महाराज विश्वनाथ सिंह ने स्वयं ही इसकी संगीत बन्धिका नामक टीका की है । संगीत सुनन्दन यह राग-काव्य राम की रसिकोपासना सम्प्रदाय के अनुसार है ।

#### संगीत सुनन्दन की विधाय-स्तु -

संगीत सुनन्दनकाव्य जयदेव की परम्परा में लिखा गया है । इस राग-काव्य में श्री रामचन्द्र के रसिक उपासना के अनुसार ब्रह्म-भारसरसिकत वर्णन किया है । संगीतात्मक स्वरताल लयबद्ध, भाष्य से युक्त गीत, सुन्दर श्लोक तथा गद्य के द्वारा परिलिखित संगीत सुनन्दन नामक यह राग काव्य १६ सारों में विनियत है । रसिक सम्प्रदाय के अनुसार इस काव्य के कथानक से ही श्री रामचन्द्र का सम्बन्ध प्रतीत होता है ।

प्रस्तुत काव्य के रचयिता ने काव्य के आरम्भ में कालाचरण में 'राक्षसवरीपुत्रि मने विमिराज पुत्रीपु' तथा 'श्रीरामरासरसिक कान्तप्राणपुतं गुप्तः' इस प्रकार के पदों के वंश में भगवती सीता को राक्षसवरी तथा रामचन्द्र के अनुमन्त को रामरासरसिक कहा है । कविपर



ने इस रागकाव्य में श्रीरामचन्द्र का स्वल्प अतिश्रुत किया है, प्रस्तुत गीत में उसका उल्लेख इस प्रकार है --

गुह्यति रसिकशिरोमणि नामः ।  
यस्य वरुण वरुणं क्लोक्व पश्चि-वति मानं कामः ॥  
कुचपुङ्खुटिभाक्कसूनुन भैतरवोरुण चतुरः ।  
सलीसमर्षित बीटी चर्मितदरबलकुचितचक्रुरः ।  
सङ्ग-गीत कतरलिम्बा गविततडि गवैरिहारी ।  
तलण्णिरिहिसितस्मितदक्षिणमिताविस्मितकारी ॥  
स सही सीतासङ्ग-नगीतिकाण्डा कुसित शिरः स बाढी  
विश्वनाथ निवदेन निम्नते समदम दन निवदाढी ॥

इस प्रकार उद्धृत गीत के उद्धरण से अभिप्राय है कि प्रस्तुत राग काव्य में सर्वत्र श्री रामचन्द्र के स्त्रीवप्रात्र पवित्र चरित्र का रसिक सम्प्रदाय के अनुसार वर्णन मिलता है । वस्तुतः स्थिति यह है कि इस सम्प्रदाय के भक्तजनो ने मनवान कृष्ण की रासलीला के समान मयादा-पुराणोक्त रामचन्द्र की भी रासलीला की है । यही कारण है कि स्वयं कृतिकार ने भी टीका के अन्त में यह कहा है कि प्रस्तुत कृति रामचन्द्र की रासलीला वर्णन है उक्त है । उदाहरणस्वरूप इस प्रकार के श्लोक के द्वारा संकेतित है यथा --

रासप्रेमचमत्कारप्रमोदाय महात्मनाम् ।  
विन्ध्यैसविश्वनाथेन कृता व्यङ्ग्यार्थे चन्द्रिका ॥

प्रस्तुत रागकाव्य महाकवि जयदेव की परम्परा में प्रणीत है किन्तु कृष्ण दृष्टि से अनुशीलन करने पर प्रतीत होता है कि यह मध्य काव्य प्रकार का है, अनुकरणात्मक नहीं है, क्योंकि इस काव्य में किसी भी विषय के

१- संगीत सुनन्दन - १ । २, ३ श्लोक ।

२- संगीत सुनन्दन - चौदश सर्ग, पृ० सं० १२५ ।

वर्णन के लिए नियमित रूप से आठ पदों के पद नहीं दिखाई देते हैं। प्रस्तुत गीत उसके प्रमाण हैं --

पश्य सखि । जानकी कान्तम् ।  
सकल भुवि सार भुनि शान्तम् ॥

इस गीत में ३४ संत्यक्त गीत पदों का प्रयोग प्राप्त होता है। इसका दूसरा भेद यह भी है कि गीताविन्द काव्य १२ स्मार्तों से युक्त है। प्रस्तुत कृति १६ स्मार्तों में विन्यक्त है। इसके अतिरिक्त अन्य कारण भी हैं।

गीताविन्द से भेद जातित करने के लिए कवि ने इस काव्य का नाम संगीत सुनन्दन इस प्रकार का किया है। गीत सुनन्दनम् अथवा राम-गीतम् इस प्रकार का नामकरण नहीं किया। उनकी कृति का यह नामकरण संगीतशास्त्र के अनुसार सर्वथा समुचित माना जाता है, क्योंकि इस रागकाव्य में भगवान रामचन्द्र की राखलीला का वर्णन करना ही कवि का मुख्य प्रयोजन था। राखलीला में गीत के साथ नृत्य और वाद्य की अनिवारिता होती है। यही कारण है कि गायन, वादन, नृत्य इन तीनों का सम्पादन होने के कारण संगीतशास्त्र के नियमानुसार 'संगीत' यह अभिधान कृति के नाम के पूर्व रखा गया है। वहाँ केवल गान मात्र होता है वहाँ गीत इस प्रकार का प्रयोग जुड़ा है। इस विषय में शाङ्कराचार्य ने अपने संगीत रत्नाकर ग्रन्थ के स्वराध्याय में कहा है कि --

गीतं वाद्यं तथा नृपं त्रयं संगीतं मुख्यम्

वास्तव यह है कि उपर्युक्त पंक्तियों का आधार मानकर ही कवि ने इस काव्य का नाम संगीतसुनन्दनम् रखा है। इस काव्य में नच का प्रयोग भी परिलक्षित होता है। गीताविन्द काव्य में नच का प्रयोग कहीं भी नहीं

१- संगीत सुनन्दन - १० । १

२- संगीतरत्नाकर - प्रथम स्वराध्याय, श्लोक सं० ११, पृ० सं० १३ ।

हुआ है उदाहरणस्वरूप संगीत सुनन्दन में गद्य का प्रयोग इस प्रकार है ।

यथा --

मालती लवङ्ग-गवलयः कुसुमिताः किञ्चलयसम्प्राप्तताः कुञ्चन्यधुमस्र  
कोकिला गु-वत्सा ह-प्रिनिकराः शीतलमन्दगुणान्ध समीरणोल्लासिताः  
पावपाङ्क्तिङ्गनोत्पुका नितान्तकान्तान्तामिसरणोपता वनिता हव लता यत्र  
क्लिसन्ति तस्मिन् वसन्तागमे कोपवनवाटिकासु विहरति क्लयितवत्स्र प्रव-  
वळितकिलास समुल्लासितमानसे वानशोकापनोद चतुरे मनोनन्दन हव जनक-  
नन्दिनी सहिते श्री सुनन्दन जालपति युगलप्रेम परिपुष्णी विह्वलाधि वसन्तः  
राग नियम -- स स नि नि ध ध ग म ध घ नी सा स ग ग रि स स नि  
ध म नी वा च मा गा इति ।<sup>१</sup>

इसी सन्दर्भ में उल्लेखनीय है कि १६ वीं शती के मध्य भाग में  
समुत्पन्न विभिन्न शास्त्र के प्रकाण्ड पंडित मुकवि नारायणानन्दतीर्थ यतीन्द्र  
ने अपनी श्री कृष्णलीला तरङ्गिणी रागकाव्य में इसी प्रकार के गद्य का  
प्रयोग किया है । इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि विश्वनाथ सिंह का  
यह संगीत सुनन्दन रागकाव्य रसिक सम्प्रदाय में प्रचलित सीतारामरासलीला  
कथन से युक्त है । इसी प्रसंग में कवि ने रासलीला सख्यागिणी सम्पूर्ण  
संक्षियों का नामोल्लेख १५ वें सर्ग में विस्तार के साथ किया है । यथा --

विहरत सीतारामौ मध्ये सखी नयन विभ्रमः । ध्रुवपद्म  
इह बहुले पथवा च सेव्याऽथो सुकेशी सख्यया ।  
तारा वीराङ्गनुवा च कम्ला तथा कम्लाख्या ॥  
सखी केसरपुर्वशी रम्पा मेनका ज्वालोचना ।  
चन्द्राकली कर्पूरान्धा कलसा बलोचना ॥  
हेमा च हेमा च रारोहा पद्मकान्धा मालिनी ।  
हुरतोत्सवा हरिणी कमलिनी रमा राधा हंसिनी ॥

षोडशसु बलेषु नृत्यति पयसस्ता वृन्दया ।  
 सुप्रेयसी च मनोरमा विक्ला मुनयना नित्यया ॥  
 वसिता स्मिता कुसम्मवा हरिवल्लभा सुविशारदा ।  
 पुनरुमा प्रकृतिमेशामाया वेदवाति विशारदा ॥  
 सत्यपदेषु दा वशातीमण्डली क्लिप्तति न ता ।  
 दारीरोदवाऽपि च मद्रुता मद्रु दा विधुलता ॥  
 सखिवारुणीता चारुत्मा सती हंसमुगामिनी ।  
 वरपद्मेसा प्रेमदा मुस्मिता कुह-कुमान्धिनी ॥  
 षोडशसु शोभना मुमदा मुस्मिता शान्ता घरा ।  
 सन्तोषिका सुखदा सुवर्णा दौमदा दौमा परा ॥  
 हनु चारु देहा रुचिर स्मा चारुद्रु मुखोत्पुका ॥  
 धात्री सुवीरा कमलमध्यस्थानगा राखोत्पुकाः ॥  
 उपक्ले रति रपि नति मती कुक्ला तथैव च मेदिनी ।  
 मात्स्या महाहा माध्वी कामदा काम विमोहिनी ॥  
 लीलाक्ला प्रेमप्रदा षोडशसु कपुराहि-गका ।  
 वसुधासुखजक्ला कनका सुरमिरपि चित्राहि-गका ॥  
 शशीमुखी हंसी वरश्रीणि चित्रेसा शक्तिक्ला ।  
 विल्लासिका मुनवन्तिता माधुर्यका च वरोत्पुका ॥  
 तदनन्तरं वत्सलीमण्डलमस्ति तदुपरि वत्सलम् ।  
 ज्युतं ततस्तदनन्तरं पुनरथो ज्युतं सन्ततम् ॥  
 पुनरातिम्युतं माति यिनतं कोटिद्वयं तदनन्तरम् ।  
 वत्सकोटिशो क्लियन्ति सख्यो दिग्विबिधुं निरन्तरम् ।  
 सत्यवन्तामरकादिसकलवरोप करुणोत्सकराः ।  
 वीणासुख-गीताह-गतोयत-गुणवादनतत्पराः ।  
 गायन्ति गीतमुत्तमं विदितोत्तरोत्तरोत्तमम् ।  
 सह-गीतं नृत्यन्ति सकला विश्वनाथ किन्दनम् ॥

वास्तव यह है कि इन सलियों में सीता की सलियों का नाम ऐतिहासिक सत्य है । विद्वान् लोग इसे कवि की कल्पना ही नहीं मानते वास्तव में यह सत्य है कि यह सभी सीता की सलियाँ थीं ।

श्री विश्वनाथ सिंह ने अपने इस राग काव्य में बायीं, हन्डकड़ा, गीति आदि अनेक हन्डों का प्रयोग किया है ।

संगीत सुमन्दन में संगीत योजना -

प्रस्तुत रागकाव्य में १६ सर्ग हैं । जयदेव के गीतावलिन्द के समान इस काव्य के रचयिता ने भी प्रत्येक सर्ग का नामकरण किया है । संगीत सुमन्दन के प्रथम सर्ग का नाम मंठावरण, द्वितीय सर्ग मक रास कर्णन, तृतीय सर्ग कस्तुराक्ष कर्णन, चतुर्थ सर्ग जानक्यन्तर्गणिकर्णन, पञ्चम सर्ग कामाक्षस्तिका गमन आदि सर्गों के नामकरण किये हैं ।

प्रस्तुत रागकाव्य में मात्राबुद्धि में रचित गीत संगीत से परिपूर्ण हैं । गीत में श्रवण का प्रयोग हुआ है जो संगीत शास्त्र के नियमानुसार अनिवार्य माना गया है । उदाहरणस्वरूप गीत इस प्रकार है --

मिथ नाथ नर । श्रवण

हा हा नयन-जन । तापकि-जन । रमणीर-जन । तवधारे ।

सम्पति कराळा ज्जलनन्वाळा सुमोमाळा मिथ विधाहे ॥ १

मृगयन्त पत्नी विधाधरवन्तो परविलासो वल्लु कुलम् ।

कथम्यमुपकारी जीवनधारी जीवनहारी भवति मुक्षम् ॥ २

यन्मुलबन्धकोरो नयन ते सततम् ।

सा सहते तव विरहमहो । निर्वय । विततम् ॥ ३

हस्तिन्दन्यस्तारस्पर्शे विरहक्षिती ।

वहति रश्मिस्तु विनश्यन्मिथी ॥ ४

गत किमुवर्णा न्युत्तमवर्णाति धिर कर्णा तव प्रिया

न रसायन रुधा विकृत मयया त्वयैव लक्ष्य गत क्रिया १  
 तव नामानि कर्णो मणिति म्यर्को, तारुमर्को पतति चला ।  
 मुचति निःशवासानमितव्यासानल्लुमिकाशामति विकला ॥ ६  
 स सलिलकणानलिनी झलज्जयन तप्तमयः ।  
 भवति सुधाकरकरनिकरोऽपि हि गरुडमयः ॥ ७  
 तां तनुतां तनुतां बीज्य इक्षीतम् ।  
 मवनरूपशोत्पत्तयालिमिनिबीतम् ॥ ८  
 अपनिमिधामधीरं नयनं भीतं वहति शरीरं धर्मरसम् ।  
 रहयति को रामाऽधिराजि रामाजनमिह कामानुरक्त समु । ९  
 अवित प्रेमाऽऽकर । दीनदयाकर । इदयश्यां स्मर मुमिश्याम् ।  
 ललमक्षि विरत्या त्वमिहाऽऽगत्याऽनुपरात्या तनुहिदयाम् ॥ १०  
 दयालुता तव सख्या हा हा केन कृता ।  
 तत्त्वमसपरिरम्भणा रुविरपि कुत्र घृता ॥ ११  
 अस्मिन् विधाय समय मुक्तं तु पश्य यति ।  
 विश्वनाथनाथाऽऽगमं कुरु हे सुमते ॥ १२

उपर्युक्त गीत की भांति अन्य गीत भी इसी प्रकार हैं ।

श्री श्याम राम कवि विरचित गीतपीतवसन -

गीतपीतवसन- परिचय :

प्रस्तुत रागकाव्य के प्रणेता श्री श्यामराम कवि हैं <sup>यह</sup> । राग-काव्य भी बयदेव की गीतावलिम्ब परम्परा में लिखा गया है । श्री श्याम-राम कवि के बन्म-काल और निवास स्थान के विषय में कुछ स्पष्ट रूप से सामग्री नहीं प्राप्त होती । काव्य के अन्तिम सर्ग के एक श्लोक से ज्ञात होता है कि इनके पिता का नाम बहरथ और माता का नाम बन्मपुष्पा

१- संगीत सुवन्दन - दादरु सर्ग

था । इस जाश्व को यह श्लोक प्रकट करता है --

माता यस्य वराधरेन्द्रतयाजुत्वाऽन्नपुत्रां कृती,  
तातो यस्य महाश्वो वक्षरपी निष्ठावशिष्टाऽधिकः ।  
राधाभायकैलि कौश्लक्यां कान्तां कवीनां मुदै  
काव्यं भव्यमिदं वकार स नवं श्री श्यामरामः कविः ।

गीतपीतकस्त की विधाय वस्तु -

प्रस्तुत कृति बयदेव की परम्परा में लिखी गयी है, कारण यह है कि श्री श्यामराम कवि ने पीछेवाणी महाकवि बयदेव के गीतलोचिन्द काव्य से प्रेरणा ग्रहण कर ही अपने इस सरस काव्य का सुवन किया है । इस काव्य में मगवान श्री कृष्ण तथा राधा के पवित्र चरित्र का कर्णन वर्णित है । स्वर लय ताल बढ़ यह काव्य सब स्मों में विभक्त है, सभी लीं छोटे-छोटे हैं, कथा संयोजन में प्रणयगीत के बाद बीच-बीच में सरस श्लोकों की संरचना हुई है । यह रागकाव्य झूह-गार रस प्रधान है । यही कारण है कि कृतिकार ने अपने काव्य के अन्त में स्पष्ट रूप से उल्लेखित किया है यथा --

झूह-गार सारतरवार कथासमेत श्रीमन्मुन्दबराणास्मरणानुबन्ध  
श्रीश्यामरामवरितं मुक्तधाणाय, श्रीगीतपीतकस्तं सुधियां सदास्तु ॥

जाश्व यह है कि प्रस्तुत राग काव्य में सर्वत्र झूह-गार रस का विशेष रूप से साम्राज्य दृष्टिगोचर होता है । इस काव्य में एक और वसन्त का कर्णन है तथा दूसरी ओर गोपीपति, युवती नाचती हैं, उनका आलिङ्गन करती हैं आदि । इस प्रकार का चित्रण तथा स्कान्त स्थान पर झुन्दाक विधि में कोई गोपी मधुर मुखी बताते हुए मुरारि के साथ-रमणा (विहार)

करती है। इन समस्त क्रिया-कलापों को देखकर राधिका अपने घर चली गयी हैं। यही कारण है कि क्रियोग में उन्हें मलयानिल भी वाग के समान कहती हुई प्रतीत होती है। इस प्रकार यह कथा ही इस काव्य का समस्त कलेवर है।

जिस प्रकार पशुधावर्णी बयदेव ने भी अपने काव्य के प्रारम्भ में वसन्त ऋतु का वर्णन किया उसी प्रकार प्रस्तुत कवि ने भी अपने काव्य का प्रारम्भ वसन्त वागमन से किया। उनके अनुसार वसन्त ऋतु का मनोहारी वर्णन इस प्रकार है --

मधुरिप्ररिह विहरति मधुमासे<sup>१</sup> ।  
 माधविका सुमधुरमधुमादितमधुकरनिकरकिलासे ॥ ध्रुवपदम  
 पुललितक-पुलकसुमपरागपरागित मधुकर पु-  
 न्नुमितकुन्धविवलमकुलावलिमुरमितक-पुनिकु-  
 नकमलयनवनपरिरम्भणासुरक्षिपक-  
 प्रियविरहानलकिलवधुवनग-वनमवलनिबन्धे ॥ १  
 सरसरसाधुसुमरसतुन्विलनक्कोकिलकठरासे ।  
 मकनकिोवसमोव वधुवन विरचितमधुविष माधे ॥ २  
 वलितववत्तुषातलणकलणायुल किंजुकललितफलासे ।  
 पुनर्मित्ताननपु-वम-पुण ( रविजन ) कमलासे ॥ ४  
 नक्कुलयनयनारत्तिरमस ध्रुवनवनित विहारे ।  
 मन्मथपण्डलीपिटतममङ्क-कारमुत्तर सहकारे ॥ ५  
 पुरवितमन्मथयककलिकावलिकलितमवन बलि दीपे ।  
 बलितमनोमवन्तु पुमपुण्डुटिकायितनकीपे ॥ ६  
 तलणतमाठविमल नवदल लक्षितलितरकरिणोमे ।  
 मन्सिब विक्षिप्तनयुवन विरचित युवती वन ठोमे ॥ ७



वाञ्छ्य यह है कि जयदेव की परम्परा में लिखित सभी राग-काव्यों में प्रायः वसन्त का वर्णन प्राप्त होता है। इसीलिए इस काव्य में भी वसन्त का वर्णन है। इस काव्य का वसन्त वर्णन स्वर्ण सुगन्ध से युक्त किसके हृदय में राग नहीं उत्पन्न करता। इस प्रकार उर्ध्वगत गीत में प्रवचन को छोड़कर सात पद ही हैं। इस काव्य में कवि ने सम्पूर्ण गीतों में सात पदों को ही संसृष्टि की है, जबकि परम्परानुसारेण आठ पदों की संसृष्टि समीचीन मानी गयी है।

महाकवि जयदेव के प्रत्येक गीत आठ-आठ पदों की संज्ञा से युक्त हैं, यही कारण है कि उनके गीतों के लिए वष्टपदी यह नामकरण समीचीन था। प्रस्तुत कृति में आठ पदों की संज्ञा के बौद्धिक गीत बहुत कम हैं, इस काव्य में सात पदों के गीत की ही प्रधानता का बाहुल्य दृष्टिगोचर होता है। गीतपीतकन इस राग काव्य में सङ्घट्ट के हृदय को सरल एवं तरल करने वाले बहुत गीत हैं। श्री श्याम रायकवि ने भक्तिजन्य रागकाव्यों के समान काव्य के वारम्भ में अपनी रचना का प्रयोजन उन्वोषित किया है, यथा --

हरिस्मरणासादरं यदि यनो मनोवन्धनः  
कलापु विमलापु भैरु किल कुतूहलं वचते ।  
तदानुपदपुल्लसन्धु रिक्तपुण्यां युथाः ।  
उषारससमा रसेः कृणुत माम्मी मारतीषु ॥

गीतपीतकन की संगीत योजना -

प्रस्तुत राग काव्य में १० सर्ग हैं। जयदेव के गीतोलोचिन्द के समान प्रस्तुत काव्य के रचयिता ने प्रथम सर्ग का नाम रमितरमाधव, द्वितीय सर्ग रसाक्षि रायिका, तृतीय सर्ग 'विधुरमङ्गलवन' आदि सर्गों के नामकरण किये हैं।

१- गीतपीतकन - प्रथम सर्ग, श्लोक १, पृ० सं० १।

प्रस्तुत रागकाव्य में मात्राबुद्धों में रचित गीत, संगीत से परिपूर्ण है। प्रत्येक गीत की रचना विशिष्ट रागों-तालों में की गयी है। प्रत्येक गीत में आठ ही पद हो सेंटा इस काव्य में अनिवार्य नहीं। किसी-किसी गीत में सात पद भी हैं। इस राग काव्य में गीत में ध्रुवपद का भी प्रयोग हुआ है, जोकि संगीत शास्त्र के नियमानुसार अनिवार्य माना गया है। गीतपीतकसन रागकाव्य में मेरवी, वसन्त, गुर्वरी, देशास आदि रागों का प्रयोग हुआ है उदाहरणस्वरूप गीत इस प्रकार है --

माधव बहु । क्लिपति तव राधा ।  
 मदनविक्षिप्तचयविरचितवाग्वा ॥ १ ध्रुवपदम्  
 बटुल पट्टीर मुरमिमितिधीरं ।  
 कलयति विष्णुमिव मलय समीरम् ॥ २  
 नयनसलिलकणाकलिलनिचोलम् ।  
 वहति विरहसित नमि च कपोलम् ॥ ३  
 स्तिमितललित विनिमीलितनयनम् ।  
 अयति च नक्तलिनीकलञ्जयम् ॥ ४  
 म्रमति विष्णीवदिति रोदिति मुचिरम् ।  
 ध्यायति तव मुखाविष्णुमतिरुचिरम् ॥ ५  
 नवमलयनरसमपि मृगनाभिमम् ।  
 गणायति विष्णुमपि गरुडसनाभिमम् ॥ ६  
 नामपि वदति समवमिति विविधम् ।  
 हरिस्तुनय सति । नय मम सविधम् ॥ ७  
 निगदति विरचितकलराविरचनम् ।  
 हरिहरिहरिरिति हरिरिति वनम् ॥ ८

१- गीतपीतकसन - चतुर्थी सर्गः, अष्टपदी १, पृष्ठ सं० १६-१७

इस प्रकार उपर्युक्त षष्टपदी में देशाष्टा राग प्रयुक्त किया गया उल्लिखित है ।

अतएव पुनर्लिखित राग काव्यों को पढ़कर यह स्पष्ट होता है कि यह सभी रागकाव्य गीताविन्द की परम्परा में लिखे गये थे तथा इन्होंने भिन्न-भिन्न रागों एवं तालों का प्रयोग किया गया है जिसका उल्लेख रागकाव्यकार स्वतः पदों के ऊपर करते हैं ।

पंचम अध्याय

-०-

संस्कृत साहित्य के राम काव्यों में

प्रयुक्त रामों और ताठों का उल्लेख

### संस्कृत साहित्य के राग काव्यों में प्रयुक्त रागों एवं तालों का उल्लेख

संस्कृत साहित्य में राग काव्य अनेक हैं, किन्तु यहाँ हम मात्र उन्हीं राग-काव्यों में प्रयुक्त रागों तथा तालों का उल्लेख करेंगे जिनका विस्तृत स्वरूप इस अध्याय के पूर्व वर्णित है जैसे -- गीताविन्दम्, गीतगिरिशम्, रामगीताविन्दम्, गीतगिरिपति, संगीत सुमन्दन, गीतपीतकसन आदि ।

#### गीताविन्दम् में प्रयुक्त होने वाली रागें एवं तालें

राग वसन्त, राग रामकिरी, राग मालव, राग गुजरी, राग-कण्ठाटक, राग देशाख्य, राग देशवराही, राग गौडमालव, राग वेङ्गांक, राग मेरवी, राग बराटी, राग किास आदि का प्रयोग किया गया है ।

गीताविन्दम् में अष्टपदियों के साथ उपयुक्त रागों के प्रयोग के साथ रूपक, प्रतिमण्ड, यति, एकताळ, आठव तालों का प्रयोग किया गया है ।

गीताविन्दम् के महान रचयिता श्री जयदेव ने प्रत्येक अष्टपदी पर उसमें प्रयुक्त होने वाली राग एवं ताल का उल्लेख किया है ।

#### गीतगिरिशम् राग काव्य में प्रयुक्त होने वाली रागें एवं तालें

प्रस्तुत रागकाव्य में राग मालव, राग मालव गोड्डी, राग वसन्त, राग सामेरी, राग कण्ठाटि, केदार और रामगिरि आदि रागों का नाम अष्टपदियों के आरम्भ में उल्लिखित है ।

#### रामगीताविन्दम् रागकाव्य में प्रयुक्त होने वाली रागें एवं तालें

रामगीताविन्दम् रागकाव्य में राग मालव, राग वसन्त, राग

गुर्जरी, राग बासावरी, राग मेरवी का उल्लेख प्रत्येक अष्टपदी के पूर्व में ही घोषित है। इन रागों के अतिरिक्त रूपक और प्रतिमण्ड तालों का प्रयोग किया गया है।

गीतगोपीपति राग काव्य में प्रयुक्त होने वाली रागें एवं तालें

गीतगोपीपतिरागकाव्य में राग केदार, राग गुर्जरी, राग मालव, राग रामकरी, राग वसन्त, राग गौड़मालव, राग बराड़ी, राग देशास का उल्लेख किया गया। इन रागों के साथ रूपक ताल का प्रयोग बताया गया है।

संगीत सुमन्वन रागकाव्य में प्रयुक्त होने वाली रागें एवं तालें

संगीत सुमन्वन में अन्य राग काव्यों की भांति जग से प्रत्येक पद के ऊपर गृन्थकार ने रागों एवं तालों के नाम का उल्लेख नहीं किया है किन्तु संगीत के अन्तर्गत गायन, वादन और नृत्य तीनों विधाओं का समावेश होता है उसका स्वरूप उनके राग काव्य में मिलता है। वसन्त राग में वसन्त का वर्णन उन्होंने बड़ा ही मनोहारी किया है।

गीतगीत वसन रागकाव्य में प्रयुक्त होने वाली रागों का उल्लेख इस

प्रकार है :--

राग मेरवी, रागगुर्जरी, राग वसन्त, राग देशास बादि का प्रयोग किया गया है। इन प्रमुख रागों के अतिरिक्त रामकरी, मालव, काण्ठाटि, गुज्जरी एवं छोट बादि रागों का भी प्रयोग किया गया है।

इस प्रकार यदि हम इन रागों को विस्तृत रूप से देखें तो <sup>यदि</sup> कि प्रस्तुत रागकाव्यों में निम्नलिखित रागें प्रयुक्त हुई हैं --

राग वसन्त  
राग रामकरी

राग मालव  
 राग गुजरी  
 राग कर्णाटक  
 राग देशाख्य । देशाखा  
 राग देशवराड़ी  
 राग गोडमालव  
 राग देशांक  
 राग मेरवी  
 राग वराटी  
 राग किास  
 राग मालव गोड़ी  
 राग सामेरी  
 राग केवार  
 राग वासावरी  
 राग सावेरी

उल्लिखित रागों में भी राग असन्त, राग रामकरी,  
 राग गुजरी, राग कर्णाटक, राग देशाख्य, राग मेरवी, राग किास,  
 राग मालव तथा राग गोडमालव को अधिकतर प्रयोग किया गया है । राग  
 काव्यों को देखते से पता चलता है कि रचयिता इन रागों पर अवधारित  
 रचनाएं अधिक किया करते थे और ये रागें लोकप्रिय अवश्य रही होंगी ।

रागकाव्यकारों ने इन रागों के नामों का ही उल्लेख किया है  
 रागों के स्वर या उनके स्वल्प आदि का कोई भी वर्णन नहीं किया है ।  
 इसी प्रकार अष्ट पदियों के ऊपर राग के साथ-साथ ताल के नाम का भी  
 मात्र उल्लेख है ताल का क्या स्वल्प होगा इसका कोई उल्लेख नहीं है और  
 न ही ताल कितने मात्रा की होगी इसका कोई उल्लेख है ।

रागकाव्यों में प्रयुक्त रागों का संगीत से सम्बन्धित विशिष्ट शास्त्रीय ग्रन्थों एवं वाङ्मयिक प्रचलित प्रतिष्ठित ग्रन्थों में स्वरूप :

### राग वसन्त

‘संगीत रत्नाकर के अनुसार राग वसन्त का स्वरूप’

ढाढ़े गृहे द्वितीयं च तृतीयं सकृदाहतम् ।  
 केात्प्लुत्वाच तुर्यं च तृतीयं तदवस्तम् ।  
 उक्त्वा तृतीयलुयी च तृतीयं तदवस्तम् ॥  
 गृहे न्यासो वसन्तस्य स्वस्थाने प्रथमं भवेत् ।  
 तृतीयस्त्वस्य वेशेषु स्थायित्वेनोपलभ्यते ॥

‘संगीत-पारिजात’ के अनुसार राग वसन्त -

ढाढ़ादि मुक्छे मान्ते ग - नी तीव्रौ वसन्तौ ॥

वसन्त राग में पूर्वोक्त ढाढ़्य स्वर वादि वाली ‘उचरामन्डा’ मुक्छेता होती है । यानि वसन्त इससे उत्पन्न होता है । मध्यम स्वर पर-हसका जन्त ( न्यास ) होता है तथा गान्धार, निषाद दोनों तीव्र ( शुद्ध ) हैं ।

१- संगीतरत्नाकर - पं० शांगदेव कृत, सम्पादित पं० एस० ब्रजमण्यम  
 शास्त्री, भाग - III, अध्याय ५-६  
 ढाढ्योवाधाध्याय, पृ० सं० ३७१

२- संगीतपारिजात - पं० जसोबल,  
 पृ० सं० १३० ।



कल्पद्रुमांकरे के अनुसार राग वसन्त

वसन्तो गेयो मृदुलकृष्णमस्तीप्रसकलः ।  
 पहिनी मङ्ग द्वः सप्तापुनराङ्गविरलविरः ॥  
 संवादी मामात्योऽप्यहनि निशि चाव्याहतातिः ।  
 स्थित स्तारे बाहुने स वगति वसन्तो विनयते ॥

चन्द्रिकायाम के अनुसार राग वसन्त

मृदु रिरि तरे तीव्राः पक्ष्यैश्च द्विमध्यमः ।  
 बाहुवादी म संवादी वसन्ततो वसन्तः ॥

चन्द्रिकासार के अनुसार राग वसन्त

दो मध्यम कोमल रिख चहुत म पंचम कीन्ह ।  
 सम वादी संवादिते यह वसन्त कह दीन्ह ॥

लघुसंगीत शास्त्र के अनुसार राग वसन्त

पूर्वी मेरु पुसंजातो वसंताख्यो बुधैर्धतः ।  
 सम्पूर्णस्तार बाहुवांशो वसंततो सुलप्रदः ॥  
 मायोः पुनरावृत्त्या विशिष्टां राकिमावहेत् ।  
 परस्वय विभिन्नत्वं तत्रैव प्रकटी भवेत् ॥  
 रागेऽस्मिन् गायनेः प्रायो छलितानं प्रदर्शयेत्  
 यतः स्यात्सुलभं तेन रागस्यास्य प्रेमवनम् ॥

१- क्रमिक पुस्तकमालिका चौथी पुस्तक - पं० विष्णु नारायण भातलण्डे,  
 पृ० सं० ३७१ में उद्धृत ।

२, ३, ४- क्रमिक पुस्तक मालिका चौथी पुस्तक - पं० विष्णु नारायण भातलण्डे,  
 पृ० सं० ३७१-७२ में उद्धृत ।

### अभिनव राग मंत्र्यासु के अनुसार राग वसन्त

सगौ मधौ रिसौ रिरच निधौ पमौ गमौ न गः ।  
निमौ गमौ गरौ सख वासन्ती सांशिका निशि ॥

वसन्त राग की उत्पत्ति पूर्वी घाट से हुई है । इस राग के दो प्रसिद्ध प्रकार हैं, एक में दोनों मध्यम तथा धेवत तीव्र लगाकर पंचम कथ्य करते हैं और दूसरे प्रकार में यह राग सम्पूर्ण माना जाता है । इसका वादी स्वर तार बाहुज और सम्वादी स्वर पंचम बहुसम्मत है । तीव्र धेवत लगने वाले प्रकार में पंचम कथ्य करके शुद्ध मध्यम को सम्वादी मानते हैं । जहाँ यहाँ पूर्वी घाट अन्य प्रकार अधिक लोकप्रिय है । इस राग का गायन वसन्त ऋतु में बहुत प्रिय लगता है क्योंकि इसके गीतों में जनेक बार वसन्त ऋतु का वर्णन होता है । सम्भवतः इसी कारण से राग-काव्यकारों ने इस राग का उल्लेख अपने काव्यों में वसन्त ऋतु के वर्णन वाली अष्टपदियों पर किया क्योंकि लगभग सभी काव्यकारों ने वसन्त ऋतु का वर्णन अवश्य किया है । महाकवि जयदेव ने गीतगोविन्द में वसन्त का अपूर्व वर्णन किया है और उसकी परम्परा में लिखे गये सभी राग-काव्यों में वसन्त का वर्णन है। अतएव सभी काव्यों में वसन्त राग को अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ ।

वसन्त एक मांसमी राग है । शास्त्र की दृष्टि से वसन्त राग गाने का समय रात्रि का अन्तिम प्रहर ठीक है । इस राग में दोनों मध्यमों का प्रयोग होता है । उत्तरार्ण प्रधान होने के कारण इस राग में तार बाहुज पर विशेषा और दिखाया जाता है । इसके आरोह में पंचम टाढ़ने का प्रयत्न करते हैं । इसकी गति मन्द तथा गम्भीर है ।

१- कृषिक पुस्तक मालिका - पं० विष्णु नारायण मात्स्यडे  
बोधी पुस्तक पु० सं० ३७२ में उद्धृत ।

आरोह :- स ग, म घ, रे सां

अवरोह :- रे नी घ, प, म ग म ग, म घ म ग, रे स

पकड़ :- म घ, रे सां, रे नी घ प, म ग, म ग ।

राग रामकरी । रामल्ली । राम्नी :

संगीत रत्नाकर के अनुसार

ग्रहं द्विगुणस प्रोच्य तदर्थं च द्वितीयकम् ॥  
 क्लिप्स्यते तृतीयेऽथ द्वितीयं व्रततां नयेत् ।  
 ग्रहाथं च स्थिरीभूय कम्पयित्वा ग्रहं ततः ॥  
 परां स्वरां व्रुतीकृत्य लघु कृत्य परं ग्रहे  
 न्यासे कृते रामकृतेः स्वस्थानं प्रथमं भवेत् ।  
 द्वितीयस्वरमेवास्या वंशे वीणागमहे ग्रहम् ॥

संगीत पारिजात के अनुसार :-

रिक्कोला गतीत्रा या मतीप्रतरस्युता ।  
 च कोमला नि तीत्रा च त्वाता रामकरीति सा ।  
 आरोह-म-नि कर्णा स्यात्पांशा भवत मुच्छेता ॥

रामकरी रागिनी का स्वर लक्षण बता रहे हैं । भरत मत में  
 हिंडोल राग की यह पल्ली रागिनी मानी है । रत्नाकर में 'रामकरी,  
 मुछकरी, देक्करी, गोण्डकरी ( गुणकरी ) इत्यादि । क्रियात्मक १२ रागनियों  
 का उल्लेख है ।

१- संगीत रत्नाकर - श्लोक सं० ७३५, ७३६, ७३७, पृ० सं० ३७७

२- संगीत पारिजात - पं० बहोळ, पृ० सं० १६४, श्लोक सं० ४०१

इसमें रिषाम धैरव कोमल, मध्यम तीव्रतर गांधार निषाद तीव्र  
जारीही में मध्यम निषाद वर्जित 'बोहव सम्पूर्ण' पंचमवादी वंश पंचम,  
संवादी बाहुल धैरव गृह तथा धैरव स्वरादि 'उचरायता' अथवा 'पोसी'  
सूक्ष्मा होती है ।

जाधुनिक गायक इसे मेरव ठाठ में गाते हैं । कोई-कोई मध्यम  
बढ़ी भी लगाते हैं, पता नहीं वे मेरव मेल में बढ़ी मध्यम कहाँ से ले जाते हैं ?  
यथा --

स ग म प ध प म प ध नी ध प ग म रे स । इस प्रकार भी कोई-कोई  
दोनों मध्यम और निषाद कोमल लगाकर भी मेरव मेल ही बताते हैं इसे यदि  
पुर्वी मेल भी कहें तो निषाद कोमल कैसे हुआ ? यह तो १० में से एक ठाठ  
भी नहीं बनता ।

### संगीत दर्पण के अनुसार

#### हिंदोल की रागिनी रामकिरी

बाहुलशान्कन्यासा पूर्णा रामकिरी मता ।  
सूक्ष्मा प्रथमात्रेया करुणा सा प्रयुज्यते ॥  
रि ध व्यक्ताथवा प्रोक्ता कैश्चित् पंचमवर्जिता ।  
त्रिविधा सा समुद्दिष्टा सम्पूर्णा बाहवोहवा ॥

रामकिरी सम्पूर्ण है । इसका गृह वंश और न्यास स्वर  
बाहुल है । पहली सूक्ष्मा है ; तथा प्रयोग करुणा रस में है । कुछ लोगों  
के मतानुसार 'रेष वर्जित और कुछ लोगों के मत से पंचम वर्जित है । इस प्रकार  
तीन मत हैं -- सम्पूर्ण, बोहव और बाहुव

### ध्यान

हेमप्रभा भागुर भुषाणा व ।  
नीलं निबोलं वपुषा वक्ष्ती ॥  
काते समीपे कम्पीयकंठा ।  
मानोन्नता रामकिरी मलयम् ॥

जिसकी कान्ति स्वर्ण के समान है । जिसने जगम्पाते हुए वाभुषाणा पहन रहे हैं, जिसने शरीर पर नीले वस्त्र धारण कर रहे हैं । जिसका कंठ पुन्धर है जो अपने प्रियतम के समीप है और जो उत्तीव मानवती है ऐसी रामकिरी रागिनी है ।

उदाहरण --

स रि ग म प ध नि सा ( संपूर्ण )  
स ग म प नी सा ( ओडव )  
स रि ग म ध नि सा ( धाडव )

### राग रामकली

कल्प द्रुमाकर के अनुसार -

रागो रामकली तु यत्र रिमथाः स्युः कोफ्ठा धेवती ।  
वादी रिस्तरमात्य ईरित क्शारीरौ म्नी वक्षितौ ॥  
संपूर्ण त्ववरौहणं निग दितं केशिचन्निष्ठावद्वयं ।  
प्रत्युष्टं मधुर स्वरं सुमत्तयो गायन्ति यं गायकाः ॥

चन्द्रिकाया के अनुसार -

धवादिनी रिसवादिन्य यो रमयकोफ्ठा ।  
मनिसंवर्धिताऽऽ रौह प्रोक्ता रामकली बुधैः ॥

### चन्द्रिकासार के अनुसार -

मेरव सी है रामकलि, ब रने म- नि वा रो हि ।

जो व - सम्पूत कही, सम्पूत जवरोहि ॥

### रागमङ्गरी के अनुसार -

स ग म पा ध्रुवी मपी ध्रुवी मपी रिसी ।

मेरवांग समापन्ना रामङ्गी पंचमांशिका ॥

### क्रमिक पुस्तक मालिका के अनुसार -

रामकली राग मेरव ठाठ से उत्पन्न होता है । इसका साधारण स्वरूप मेरव के समान है । समय प्रातःकाल सर्वसम्पत्त है । इस राग के दो-तीन प्रकार सुनाई देते हैं । एक प्रकार में मध्यम व निषाद वारोह में नहीं लगते । इस प्रकार को शास्त्राधार भी है, किन्तु प्रकार में वह प्रकार कम दिखाई देता है । दूसरे प्रकार में वारोह-जवरोह सम्पूर्ण हैं, किन्तु वारोहावारोह मेरव में भी ऐसा ही होने के कारण जोताजों को राग के विधाय में सन्देह उत्पन्न होना सम्भव है । यहां गुणविन एक साधारण नियम यह बताते हैं कि मेरव राग का मुख्य विस्तार मन्द्र और मध्य स्थानों में होता है और रामकली का विस्तार मध्य व तार स्थान में होता है । रामकली के तीसरे प्रकार में दोनों मध्यम तथा दोनों निषादों का प्रयोग होता है । यह प्रकार स्वतन्त्र व लोकप्रिय है । प्रचार में स्थाल गायक बहुधा रामकली में तीव्र 'मे' व कोमल 'नि' का प्रयोग एक विशिष्ट ढंग से करते हैं । 'म प ध नि ध प, ग, म, ग, रे सा' यह तान रामकली में हमेशा दिखायी देनी । रामकली का वादी स्वर कोई बेवह मानता है तो कोई पंचम । संवादी ऋषभ सर्वसम्पत्त है । दोनों मध्यम व दोनों निषाद लगने वाले प्रकारों में वादी स्वर पंचम मानना अनुचित

नहीं है। धेवत व ऋषाम स्वर रामकली में बान्धोलित होते हैं किन्तु मेरव में ऋषाम पर अधिक बान्धोलन रहता है। रामकली का एक प्रकार और भी है, जिसमें दोनों गान्धारों का प्रयोग होता है, किन्तु यह अन्तिम प्रकार प्रचार में नहीं है।

### वारोषावरोह-स्वरूप

सा, ग, म प, झ, नि सां । सां नि झ, प, म प झ नि झ,

प ग, म रे सा

फकड़

झ प, म प, झ नि झ प ग म, रे सा

### मालव राग -

#### संगीत पारिजात के अनुसार -

रियो तु कोमलो यत्र गनि तीव्री च मालवे ।

चाहुनावरोह रामोद्ग्राहे सरिन्यासांश शोभिते ॥४०३॥

मालव राग में ऋषाम धेवत दोनों कोमल है, तथा गांधार निषाद तीव्र ( शुद्ध ) लगते हैं अवरोहणायुक्त चाहुन स्वर पूर्ण इसका उद्ग्राह ( ग्रह ) होता है। यानि तार चाहुन गीतारम्य स्वर है चाहुन पर ही न्यास तथा ऋषाम वंश में सुशोभित होता है। ( ऋषामवादी धेवत संवादी ) मालक्ता वप्पुंश 'मालवा' है और उसका 'मारवा' बाधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति का वंश में से ६वां ठाठ राग है। अन्तर इतना है कि उसमें केवल ऋषाम कोमल मध्यम बड़ा लगता है किन्तु इसमें रिय कोमल, मध्यम शुद्धवादी दोनों का ऋषाम है। 'रागचन्द्रिका' में 'माल' की संज्ञा दी गयी है।

अन्य संस्कृत ग्रन्थों में सर्वत्र 'मालव' की संज्ञा दी गयी है। इस समय भी इसके दो प्रकार प्रचलित हैं -- (१) सम्पूर्ण, (२) पंचम वर्जित षाडव। बहुतांश ने 'त्री' राग की रागिनी 'मालवी' को 'मार' माना है। परंतु मत में मालव को त्री का द्वितीय पुत्र माना गया है। कुछ लोग धेवत वादी गन्धार संवादी मानते हैं तथा षाडव का में मध्यम धिवादी। 'संगीत रत्नाकर' श्रेष्ठ संगीत वादि ग्रन्थों के अनुसार वाद्यनिक 'मालकोश' कोई राग ही नहीं है, अपितु मालव-केशिक राग है। सम्भव है उसी का अपभ्रंश 'मालकोश' है।

### राग गुर्जरी

#### संगीत रत्नाकर के अनुसार -

क्रमाने स्थायिनि प्राचं कम्पयित्वाधर्मस्य च ।  
 कृत्वा ग्रहं द्वितीयं च तृतीयं तदधः स्वरम् ॥  
 ग्रहमेत्य ततः प्राचं प्रक्रम्योक्त्वाधर्मस्य च  
 ग्रहे न्यासेन गुर्जरीः स्व स्थानं प्रथमं भवेत् ॥  
 तृतीयो दृश्यते प्रायो ग्रहोऽस्यां लयगौचरे

#### संगीत पारिभाष के अनुसार -

गुर्जरी मालवोत्पन्ना ५ वरीहे मनिवर्जिता ।  
 गश्लिष्टमध्यमोपेता धेवतश्लिष्ट सस्वरा ॥  
 गांधारमुच्छ्रितोपेता दादिषाणात्या प्रकीर्तिता ॥<sup>२</sup>

गुर्जरी ( रागिनी ) पूर्वं लिखित मालव मेल से उत्पन्न है।

- १- संगीत रत्नाकर - पं० ज्ञानदेव, संपादित पं. रस. सुब्रह्मण्य शास्त्री  
 पृष्ठ सं- ३७०, श्लोक ७०३, ७०४  
 २- संगीत पारिभाष - पं० बहोबल, पृ० सं० १७२, श्लोक सं० ४१४



इसका आरोह सम्पूर्ण तथा अवरोह में मध्यम निचाव दोनों स्वर वर्जित हैं । अतः इसकी सम्पूर्ण-बोहव जाति होती है । इसमें गान्धार, मध्यम, धैवत तथा षाड्ज यह स्वर कोमल होते हैं । ( द्वि श्रुतिक षाड्ज ) गान्धार की ( हरिणारवा ) मुख्यता होती है । यह दक्षिणात्या ( दक्षिण की ) गुंजरी कहलाती है ।

### संगीत दक्षिण के अनुसार -

‘संगीत दक्षिण’ में भी ध्यान में दक्षिणी गुंजरी को संगीतमय चित्रित किया है --

ध्यान -

इयमा सुकेशी मलयकुमाणां मुहुल्ल सत्पल्लवतल्पजाता ।  
श्ले स्वराणां दधती किमां सन्नीमुता दक्षिणगुंजरीयम् ॥ १ ॥

वह सांकेत रंग की सुन्दर बालों वाली है । वन्य के झुंझों के कोमल पत्तों से ऊंची ओर मुशोमित श्रेण्या बनाकर बैठी है, और मुंह से बजाने की बीन ( एक प्रकार की प्राचीन वीणा ) सुधिर ( छिद्र वाच ) के द्वारा स्वरों से श्रुतियों का विभाग करके दिखा रही है, वह दक्षिणी गुंजरी है ।

संगीत पारिजात में यह तथा उत्तर भारतीयों के गाने की दो ही गुंजरियां लिखी हैं किन्तु तत्नाकर में कुछ गुंजरी, महाराष्ट्र गुंजरी, सोराष्ट्री ( सोठी ) गुंजरी ( सोराष्ट्री सोराष्ट्र देश की का ही अपभ्रंश सोठी है ) दक्षिणी और द्राविड गुंजरी यह पांच प्रकार की गुंजरी बताई है । भारत मत में गुंजरी में राग की तीसरी माय्या मानी है । इस समय इसे ‘गुंजरी तोड़ी’ कहते हैं । और तोड़ी के ही ठाठ में रि, ग, व कोमल मध्यम बढ़ी लाकर गाते हैं अन्य लोम मेरवी ठाठ में म नि कड़ करके भी गाते हैं ।

१- संगीत दक्षिण - दामोदर पंडित, पृ० सं० ११६

बीचरा गुजरी जेया जुद्धा पूर्व वत्सवा ॥ ४१६ ॥<sup>१</sup>

उत्तर की गुजरी पूर्व वर्णित में गान्धार जुद्ध ( तीव्र ) कर देने पर बन जाती है । अन्य स्वर सदा-सर्व प्रकार से पूर्ववत् ही जानने चाहिए ।

### धैर की रागिनी गुजरी-

गृहान्यासकामा सम्पूर्णा गुजरी मता ।

पौरवी मुच्छिन्ना यस्यां गंगाली सह मिश्रिता ॥ ८० ॥

गुजरी सम्पूर्णा है । इसका गृह, वंश, न्यास स्वर ऋष्य है । पौरवी मुच्छिन्ना है तथा गंगाली के साथ मिश्रित है ।

### देशाख्य

### संगीत पारिजात के अनुसार --

धैवतीमध्यमाजात्योजाती वांशहान्तिमः ।

देशाख्यः स्वल्पगंधारा ममद्वी हीन पञ्चमः ॥<sup>२</sup>

अर्थात् धैवती, मध्यमा इन दोनों जाति गीतियों से देशाख्य राग उत्पन्न होता है । इसका धैवत वंश ( वादी ) है और संवादी ऋषम एवं गृह और न्यास धैवत पर ही है । इसमें गान्धार बहुत कम लगता है । तथा मन्द्र सप्तक के मध्यम रक्त इसकी गति है और पंचम स्वर इसमें वर्णित है । अतः आढव-आढव जाति है । देशाख्य प्रातःकाल गायी जाती है ।

१- संगीत पारिजात - पं० बहोबल, पृ० सं० १७३,

इलाक संख्या - ४१६

२- संगीत पारिजात - पं० बहोबल, पृ० सं० १३७

### कृष्णिक पुस्तक मालिका के अनुसार -

हर प्रिया मेल समुद्रमवोऽयं देशाख्यरागो बालकुबलः स्यात् ।

वायत्र चाह्वनः सहचारिमध्यमः सारंग मग्या कुतुपेऽभिगीयते ॥

राग कल्पद्रुमांकरे ॥ ३७ ॥

देशाख्य, इसको कोई-कोई देवसास, देवसाग या देशास कहते हैं । यह राग काफी ठाठ से उत्पन्न होने वाला कानड़ा प्रकार है । इसमें बादी स्वर पंचम और संवादी चाह्वन है । कुछ विद्वानों के मत में इसमें 'सम' संवाद है । इसमें धैर्य स्वर कर्ण्य है । कुछ लोग धैर्य व गन्धार दुर्बल रखकर इसे गाते हैं । कानड़ा प्रकार होने के कारण गंधार पर बान्दोलन आवश्यक है । इसमें मध्यम पर न्यास बहुत शोभा देता है । 'ग प' संगति इसमें रागवाचक है । इसको दोपहरी में गाते हैं । पुराने ग्रन्थों में इसे दोनों गन्धार व दोनों निषाद लेने वाला व ऋषाम वर्णित है । दो गंधार लेने वाले देवसास के गीत हाल में ही उपलब्ध हुए हैं ।

### संगीत वर्णन के अनुसार -

#### हिन्दोल की रागिनी देशारख्य

देशारख्या चाहवाजेया गन्धेया किमुचिता ।

कथियेया किमुक्ता सा शार्ङ्ग देवेन कीर्तिता ।

मुञ्जना हारिणारवाऽत्र संपूर्णा केचिद्विचरे ॥ ६१ ॥

वर्णित देशारख्य रागिनी चाहव है । इसका गृह वंश और न्यास स्वर गंधार है । 'रि' वर्णित है - ऐसा शार्ङ्गदेव ने कहा है । इसकी मुञ्जना हारिणारवा है तथा कुछ लोगों के मत से यह सम्पूर्णा है ।

१- कृष्णिक पुस्तक मालिका छठी पुस्तक - पं० विष्णु नारायण मातलण्डे,  
पृ० सं० २३०

२- संगीतवर्णन - दामोदर पंडित, पृ० सं० १०२, श्लोक सं० ६१

ध्यान -

वीर से व्यंजित रोमहर्षा ।  
 शिरोधराबद्ध क्लृप्त बाहुः ।  
 प्राशुः प्रबुद्धा क्लृप्त चन्द्ररागा ।  
 देशरत्न संज्ञा कथिता मुनीन्द्रैः ॥

जिसका शरीर वीर रस के कारण रोमांचित दिखाई देता है  
 ( जो वीर रस के अनुकूल है ) जिसने अपने प्रियतम के कण्ठ में क्लृप्त रस  
 हाथ डाला है, जो लम्बी तथा क्रोडिष्ट है और जिसका कर्ण चन्द्रमा के  
 समान है उसे मुनीश्वरों ने देशरत्न रागिनी कहा है । उदाहरण --

ग म प च नी सा ग अथवा ग म प च नी सा रि ग

राग वराट्टि -

संगीत रत्नाकर के अनुसार - वराट्ट्यासु

स्थायिनि द्विषां चारुणं कृत्वायं वाक्येक्षतः । ६। ६६६  
 पूर्व गृहं द्वितीयं च तृतीयं मथ वाक्येक्ष  
 अथ द्वितीयं मागत्य न्यस्यते स्थायिनि स्वरैः ॥ ६। ७००।  
 यद्वा वराट्ट्याः स्वस्थानं प्रथमं जायते तदा ।  
 इह मे रवत्कार्यं स्व स्थानव्रित्तं पश्य १ ॥ ६। ७०१ ।  
 स्वस्थानं प्रक्रियैवेष्टा ज्ञेया रागान्तरेऽपि ।

संगीत पारिजात के अनुसार -

रि कोमला मतीत्राया कोमलीकृत येवता ।  
 निना तीक्ष्णा संयुक्ता वराट्टी येवतायिका ॥ २  
 म तीव्रतर सम्पन्नान्दोलनेन मोहरा ॥ ३६० ॥

१- संगीत रत्नाकर - पृ० सं० ३७०

२- संगीत पारिजात - पृ० बहोब ठ, पृ० सं० १५६, श्लोक सं० ३६० ।

वराटी रागिनी में ऋषभ धैवत दोनों कोमल स्वर होते हैं तथा गंधार निष्पाद दोनों तीव्र ( शुद्ध ) लगते हैं । मध्यम इसमें तीव्रतर लगाया जाता है और उस पर जान्बोलन होता है जिससे यह मोहर हो जाती है । मूर्च्छना वही धैवताया 'पौरवी' होती है । भरत मत में '... मैरव की तीसरी रागिनी 'वैराटी' मानी जाती है । वास्तव में विराट नगर या देश की रागिनी 'वराटी' 'वैराटी' का ही अपभ्रंश है और उसके वैराटी, वराटी, बिहारी, बराली आदि नाम हैं ।

धा धा नी सा रि गा मा पा मा प म रि स ।

ध ध नी स रे ग म ग रे ग रे स ।

ध नि सा रे ग रे स नि ध प म ध प म गा म ।

पा ग म ग रि सा ध धा नि सा रि ग म

ग रि स रि स रि स । नि स रि स नि स नि ध ध प म प म ग रे स।

धा धा नी सा

इति वराटिका । द्वितीय प्रहरोचरोचरम् । ३० ।

धिन के दूसरे प्रहर के उत्तरोत्तर ( जागे-जागे ) गाने हैं यानि तीसरे प्रहर तक ( १ बजे से ३ बजे तक )

संगीत मकरन्द के अनुसार -

मैरव की रागिनी वराटी-

चाङ्गुल ग्रहांशकन्यासा वराटी कथिता उभे: ।

प्रथमा मूर्च्छना यस्याः संपूर्णा कीर्तिवर्धिनी ॥ ५० ॥

वराटी में चाङ्गुल स्वर ग्रह अंश तथा न्यास है, ऐसा पंडितजन

१- संगीत मकरन्द - दामोदर पंडित, पृ० सं० ६३,

श्लोक संख्या - ५० ।

कहते हैं । पहली सुकृति है । सम्पूर्ण होकर कीर्ति की वृद्धि करने वाली है ।

ध्यान -

कियोवयंती दयितं सुकेशी सुकंकणा नामर बालनेन ।

कर्णे दधाना सुश्रुतापुष्पं वरांगनेयं कथिता वराटी ॥

जिसके बाल अत्यन्त सुशोभित हैं जिसके हाथ में कंकणा हैं जो अपने प्रिय स्वामी को नंबर जुलाकर प्रसन्न करती हैं । जिसने कानों में देवलोका के जूना के पुष्प धारण किये हैं, ऐसी वारांगना वराटी कही गयी है ।

ग्रन्थिक पुस्तक मालिका के अनुसार -

जब मारवा के मेल में पंचम दीन्हा लगाइ

य ग संवादी वादी से तबहि वराटि कहाइ ॥

राग बन्धिकासार ॥ ५३ ॥

यह राग मारवा धाट से उत्पन्न होता है । यह सम्पूर्ण है । इसका वादी स्वर गंधार संवादी देवत है । यह सांयोग्य है । तथा मारवा के कां से गाया जाता है परन्तु पंचम स्वर लगने से यह मारवा से स्वतंत्र रहता है । मध्यम इसमें गोष्ठा रहता ही उचित है यह राग तौड़ी, त्रिवेणी व देशभार इनके संयोग से बनता है ऐसा जानकारों का मत है । वराटी के बहुत से प्रकार प्राचीन ग्रन्थों में वर्णित हैं ।

१- ग्रन्थिक पुस्तक मालिका { - पं० विष्णु नारायण मातलण्डे,  
द्विती पुस्तक { पृ० सं० ६४-६५

## राग भैरवी

संगीत रत्नाकर के अनुसार भैरवी :

धैवतं गृहमास्थाय तृतीयादवलम्ब्य च <sup>१</sup> ।  
 स्वर त्रयं विरम्याद्य गृहं परमथ गृहम् ।  
 पूर्वं कृत्वा तमाहृत्य गृहन्यासेन जायते ॥  
 स्वस्थानमाद्यं मैथ्यास्तृतीयोऽस्या गृहो जने  
 बांशन्यासगृहा तारमन्द्रान्धार शोभिता ।  
 भैरवी भैरवोपांगं समशेषस्वरा भवेत् ॥

अर्थात् धैवत स्वर ही इसका वंश, न्यास, गृह तीनों हैं ।  
 ( संवादी रि ) मन्द्र सप्तक के गन्धार से तार सप्तक के गन्धार तक यह  
 शोभित होती है । भैरव का उपांग ( विकल रूप ) ही भैरवी होती है ।  
 शेषा स्वर इसमें समान रूप से बँट जाते हैं ।

संगीत पारिजात के अनुसार -

स स्वरान्गृहन्यासा भैरवी स्याद् कौम्ला <sup>२</sup> ।  
 रिणा रोहि जुषान्यासा पंचमोमयोरपि ॥  
 बाहुनेनाथावरोहि तु सक्का सुलदायिनी ॥

बाहुल स्वर ही इसका वंश ( वादी, संवादी-पंचम ) तथा  
 वही गृह और न्यास भी है धैवत इसमें कौमल लगता है । आरोही में ऋषभ  
 तथा पंचम दोनों के द्वारा और अवरोही में बाहुल के द्वारा कौमल होती है ।  
 पंचम पर भी न्यास होता है और यह भैरवी सदा सुल देने वाली यानी हर  
 समय गायी जाती है ।

१- संगीत रत्नाकर - श्लोक - ७४४-७४५

२- संगीत पारिजात - श्लोक - ३७४ । १४३

### राग विषीय के अनुसार -

मेरव्यस्रन्यासगुरुता रिप मुद्रिता सवा पुणी ।

अर्थात् मेरवी में स्रंज्ञ, गुरु, न्यास सब भाङ्ग पर होता है ।  
( सन्वादी प ) क्काम तथा पंम पर मुद्रा नामक गमक का प्रयोग किया जाता है ।

### संगीत दर्पण के अनुसार -

संज्ञां मेरवी जेया गुरुंज्ञ न्यास मध्यमा ।

सौवीरी मुक्किला जेया मध्यमग्रामवारिणी ।

शे शिचदेचा मेरववत्स्वोर्जिया किल्लाणेः ॥

मेरवी रागिनी सम्पूर्ण है । मध्यम स्वर गुरु, संज्ञ, न्यास है । मध्यम ग्राम की सौवीरी मुक्किला है । बहुत से विद्वान इसे मेरव के स्वरों से भी गति हैं ।

### ध्यान

स्फटिक पित पीठे रम्य कैलाश झुङ्गे

विश्वकर्मपत्रे रज्यन्ती महेशम्

कर मुक्कन बाधापीत कणायितादानी

मुकविमिरियमुक्ता मेरवी मेसस्त्री ॥

अर्थात् - रमणीय कैलाशपर्वत के शिखर पर स्फटिक मणि के वासन पर बैठकर, जिसे दुष्ट कमल के फूलों से जो अवादेय की का पूजन करती है । जिसके हाथ में धन बाण ( मञ्जीरे ) हैं । जिसका कण पीछा है तथा जिसके नेत्र विशाल हैं । ऐसी मेस की माया मेरवी कवियों ने कर्णन की है ।



उदाहरण -- म प घ नि स रि ग म तथवा  
घ नी स ग म घ

कृमिक पुस्तक मालिका ( दूसरी पुस्तक ) में

कल्पद्रुमाङ्कुरे के अनुसार :

वाभात्यस्यां रिमक्षयः कोमला मोक्षवादी<sup>१</sup> ।  
सः संवादी ववविदपि को वाविसंवादिनी च ॥  
प्राक्तन्या मुलभिरतरा स्वेरिणी सकाम्या ।  
संपूर्णा सा जनयति मुलं मेरवी रागिण्यिमु ॥

चन्द्रिकायाम् के अनुसार :

यत्र मध्यः स्वरो वादी संवादी भट्टज हरितः<sup>२</sup> ।  
स्वेरिणी गीयते प्राक्मेरवी सर्व कोमला ॥

चन्द्रिकासार के अनुसार :

सब कोमल गुर मेरवी संपूर्ण गुर होई<sup>३</sup> ।  
म-स वादी संवादी हैं, सब जो बाहे कोई ॥

बंमिनव रागमंजरी के अनुसार :

निसी गनी पवी निश्च सनिषपा को रिसी<sup>४</sup> ।  
संपूर्णा मेरवी प्रोक्ता धेवतांशा प्रमाता ॥

- |                     |  |
|---------------------|--|
| १- कल्पद्रुमाङ्कुरे | - कृमिक पुस्तक मालिका दूसरी पुस्तक में उद्धृत, पृ० ३६० |
| २- चन्द्रिकायाम्    | { कृमिक पुस्तक मालिका दूसरी पुस्तक                     |
| ३- चन्द्रिकासार     | { में उद्धृत - पृ० सं० ३६०                             |
| ४- बंमिनव रागमंजरी  | {  |

यह राग मेरवी ठाठ से उत्पन्न होता है<sup>१</sup>। इसमें मध्यम जुह ( कोमल ) तथा श्रेष्ठा स्वर कोमल लगते हैं, यह राग सम्पूर्ण है। वादी स्वर मध्यम और संवादी स्वर बाहुल्य है। कोई कोई गुणगिन चैवतवादी व गांधार संवादी मानते हैं। इन दोनों मतों के गीत प्रकार में विलाई पड़ते हैं। इस राग के गाने का समय प्रातःकाल माना जाता है, कोई-कोई इसे सैकालिक मानते हैं। प्रायः इसके आरोह व में अनेक बार तीव्र ऋषभ का प्रयोग किया हुआ दिखाई पड़ता है, किन्तु यह राग का नियमित स्वर नहीं है, यह ध्यान अवश्य रहना चाहिए। प्राचीन ग्रन्थों में मेरवी में तीव्र ऋषभ लेने का उल्लेख मिलता है। उसका प्रचार दक्षिण में आज भी है। यह राग अति लोकप्रिय है और बहुत से गायकों को आता है। इस राग में स्थूल बहुत कम गाये जाते हैं। गजल, ठुमरी, टप्पा आदि गीत ही अधिकतर दिखाई देते हैं। इस राग की विशेषता और सुन्दरता स, ग, प, ध, इन स्वरों पर निर्भर है। मध्यम को प्रधानतः ( वादित्य ) देने वाले गायक मध्यम का ठीक ठिकाने अधिक प्रयोग करके गांधार का महत्व घटा देते हैं।

आरोह - स, रे, ग, म, प, ध, नी, सां

अवरोह - सां, नी, ध, प, म, ग, रे, स

### राग विभास

संगीत पारिजात के अनुसार -

मधु तीव्र तारो यस्मिन्-गनी तीव्रो रि-धो म तो<sup>२</sup>।

कोमलो न्यास घोषेति विभासि नादि सुखीने ॥

आरोहे म - नि कर्त्तव्यं ग - पाञ्चत्वसंयुते ॥

१- क्रमिक पुस्तक मातिका, दूसरी पुस्तक - पृ० सं० ३६१

२- संगीत पारिजात - पं० बहोबल, भाषा माध्य संकलित,  
माध्यकार-कलिंग, पृ० सं० ११५। ३८३

क्रियास राग में मध्यम तीव्रतर ( प्राचीन प्रसारिणी श्रुति का  
अन्तर गान्धार संकीर्ण बद्धः श्रुति मध्यम ) अथवा वाद्यनिक संकीर्णता,  
बाधता, श्रुतियां या साधारणान्तर मध्यम ।

वरताबायुर्ध ने हिन्दोल का पांचवां पुत्र 'क्रियास' माना है ।  
कौई-कौई इसे संगीत मंजरी के अंग पर गाते हैं --

क्रियासो मनि हीनः स्यादथ स्वल्पनिष्ठादकः ।

धेवतधामसंवाधो गृह मेलसमुद्भवः ॥

अर्थात् क्रियास मध्यम - निष्ठास वर्जित, बौद्ध-  
बौद्ध का राग होता है अथवा- निष्ठास स्वल्प मात्रा में छाया  
भी जाता है । ( तो बौद्ध का हो जाता है ) इसमें धेवत वादी  
ऋषाम संवादी स्वर है और यह गृह मेल ( किलाकल ठाठ ) से उत्पन्न  
होता है । इनके बौद्धीय क्रियास और मृपाली 'दुध-पानी' जैसा  
क्रियास है जिसका कलन करना टेढ़ी सीर है । केवल ऋषाम गन्धार वादित्व  
में अन्तर है ।

संगीत वर्णन के अनुसार -

ललितान्तु क्रियासस्तु ।

अर्थात् क्रियास के स्वर ललित के समान सम्मनना चाहिए ।  
अर्थात् 'रिप' वर्जित मानकर बौद्ध माना जाता है । इसका गृह अंश  
और न्यास स्वर बौद्ध माना है । कुछ लोग इसे सम्पूर्ण भी मानते हैं ।  
एक मत से धेवत स्वर गृह अंश और न्यास माना गया है ।

### राग शास्त्र के अनुसार -

राग किास का प्रचार कई रूप में दृष्टिगोचर होता है जैसे मेरव थाट का किास तथा मारवा थाट का किास । पहला जोडव जाति का जुद्ध धेवत एवं कोमल ऋषामयुक्त और इसी प्रकार में तीव्र मध्यम व जुद्ध निषाद प्रयुक्त इसरा प्रकार यदा कदा सुनाई पड़ता है । चूंकि मारवा थाट का यह प्रकार अधिक नहीं प्रचलित है, इस कारण मुख्य रूप से मेरव थाट के किास का ही विस्तृत विवरण दिया जा रहा है ।

राग किास मेरव थाट का राग है । मुख्य रूप से मेरव राग में मध्यम और निषाद वर्णित करते हैं राग किास का पूर्ण स्वरूप सामने जाता है । मध्यम व निषाद वर्णित के अतिरिक्त मेरव की ही मांति इसमें रिषम धेवत कोमल तथा धेवत रिषम वादी-सम्वादी एवं उत्तरांग प्रचान और गायन समय प्रातः काल के साथ मेरव की मांति किास मी प्रातःकालीन सन्धि प्रकाश रागों की कोटि में जाता है ।

जिस प्रकार राग क्लिाक, कल्याण, तोड़ी, पुर्वी रागों में मध्यम व निषाद वर्णित करते हैं क्रमशः देशकार मुपाली और रेवा राग के स्वरूप का दर्शन होता है उसी प्रकार यहाँ मेरव में मध्यम निषाद वर्णित करते हैं किास राग के जोडव स्वरूप का जाकिर्भाव होता है ।

मुख्य रूप से प्रस्तुत राग किास राग का सम-प्रकृत राग पुर्वी थाट का रेवा राग है क्योंकि दोनों ही रागों में रिषम धेवत कोमल तथा मध्यम निषाद वर्णित एवं अन्य स्वर जुद्ध हैं । परन्तु राग जंग भिन्न होने के कारण दोनों की गलन एवं थाट भिन्न है । राग किास में धेवत रिषम वादी तथा ऋहव, रिषम पंचम और धेवत म्वास बहुत्व के स्वर हैं । परन्तु रेवा राग में ऋहव-पंचम, वादी-सम्वादी तथा ऋहव-गंधार

और पंचम न्यास बहुत्व के स्वर हैं । किास उतरांग प्रधान और प्रातः कालीन सन्धिप्रकाश राग है तथा रेवा पूर्वाह्न-ग प्रधान व सायंकालीन संधि-प्रकाश राग है ।

कृष्ण पुस्तक मालिका के अनुसार -

किास सह कथंमध्यमनिधावकस्त्वोद्धवो ।  
रि कोमल धकोमलो भवति तीक्रांधारकः ॥  
वमात्य ऋषामस्वरो स्फुरति धेवतां स्वरो  
मौहरति जूरावतामुधासि पंचमन्यासतः ॥

- रागकल्पद्रुमाङ्कुरे - १३

कोमलरिखवरण धेवतहि सुर मनि बिना उदास ।  
वादी य, रि संवादी है, जोडव राग किास ॥

- रागचन्द्रिकासार - १२

‘ किास ’ राग का एक प्रकार मेरव थाट से उत्पन्न होता है । इसमें म - नि स्वर कथ्य है । इसकी बाति जोडव है । इसका वादी स्वर धेवत और संवादी गांधार है । कोई-कोई ऋषाम को संवादी मानते हैं । यह राग उतरांग प्रधान है । इसका गान सम्य प्रातः काल है । इसकी प्रकृति शान्त और गम्भीर होने से यह प्रातःकाल के समय बड़ा प्रभावशाली होता है । म-नि कथ्य होने के कारण इसमें ‘ग-य’ स्वरों की संगति अपने आप सम्पन्न जा जाती है । कोमल धेवत पर से सावकाश रीति से पंचम पर न्यास करने से किास का विशेष शोभनीय हो जाता है । सायंकाल के समय पूर्वी ठाट से निकलने वाला एक ‘रेवा’ नामक राग गाया जाता है, उसमें भी

१- हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति - पं० विष्णुनारायण मातलण्डे - ६८

कृष्ण पुस्तक मालिका

३४६ । ४७

द्वितीय पुस्तक

कथी-कथी स्वर किास के ही समान होते हैं । केवल यह राग पूर्वांग प्रबल है और किास उत्तरांग प्रबल है, दोनों में इतना ही अन्तर है यह राग मानो एक दूसरे के बराब ही हैं ।

### अभिनवराग मञ्जरी

निरी गयी गरी सरन गयी-गयी बयी गयी ।

गरी सरन किासाखी धांसी रात्रयंत्याम्के ।

किास का यह दूसरा प्रकार मारवा थाट से उत्पन्न होने वाला है । यह सम्पूर्ण है । इसमें देवत वादी व गांधार संवादी है । प्रातःकाल में गाया जाता है । 'गये व 'मय' ये स्वर संतियां इसमें शक्तिदायक हैं । पंचम पर ठहरने से इस राग की गम्भीरता प्रकट होती है । यह राग सावकाश गाया जाने पर अच्छा लगता है । इसमें देशकार व गौरी इनका संयोग है, ऐसा कुछ लोगों का मत है ।

### उठाव

नि, रे ग, म ग, रे स, ग प, ग प च, म ग फा, रे स ।

### बलन

सा, नि, रे ग, प ग, रे सा, रे सा, नि ड, मय, सा, रे स,

गप प च, फा मारेस । म च सां, सां, रे सा, निरेरेसां, सांनिच,

मैफसां, सांरेनिच, फा, फा, रेस ।

१- हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति - पं० विष्णुनारायण मातलण्डे

क्रमिक पुस्तक मालिका

३४६।४७

पांचवी पुस्तक

क्रिया<sup>१</sup> का एक तीसरा प्रकार भी है जिसमें इसे पूर्वी घाट जन्य माना गया है। इसमें इसे सम्पूर्ण जाति का माना है। इसमें मध्यम और निष्ठाद बुल्ल होते हैं। यह उत्तरांग प्रधान माना गया है। वादी धैवत संवादी कषाम माना गया है। इसकी सायगेयता दूर करने के लिए कुछ गायक इसके अवरोह में तीव्र मध्यम गृह्णा करने को कहा दिया करते हैं। निष्ठाद अवरोह में लिया जाता है। इसके विश्रान्ति स्थान -- सा, ग, प और ध्रु भी होते हैं।

### राग मालव गौड़

संगीत रत्नाकर के अनुसार :

निष्ठादे स्थायिनि प्रोच्य पूर्वं गृहमधोचरम्<sup>२</sup> ॥  
 ज्यै द्वितीयस्तु त्रीनवरुह्य गृहे यदा ॥  
 न्यासस्तुल्यक गौडस्य तदा स्वस्थानमादिमम् ।  
 लोके मालकाढोऽसौ तृतीयोऽस्य गृहो गतः ॥

संगीत पारिजात के अनुसार :

अथ मालकालेऽस्मिन् गौरीस्वरसमुच्चये<sup>३</sup> ।  
 व्यक्तये रि- स्वरोद्ग्राहे न ह्यारोहे ध्रु ग स्वरः  
 आरोहे यदि गांधारः पादिमान्तौ विधीयते ॥

इसे ही मध्यकालीन ग्रन्थों में 'मालकाढ' लिखा है।

- 
- |                              |   |                                      |
|------------------------------|---|--------------------------------------|
| १- हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति | { | पं० विष्णु नारायण मातलण्डे - ३६६     |
| कृष्ण प्रोक्त मालिका         |   |                                      |
| पांचवीं पुस्तक               |   |                                      |
| २- संगीतरत्नाकर              | - | ७६८-६६                               |
| ३- संगीत पारिजात             | - | १७७६ ४६७७ पु० सं० १७७, श्लोक सं० ४२५ |

जिसे सांप्रतिक्रि लोग मेरव का पुर्व नामांतर मानते हैं । वक्षिण ग्रन्थों में इसी की 'माया मालव गौड़' संज्ञा पायी जाती है । यह गौरी के स्वरों या मेल से उत्पन्न होता है । धैवत स्वर इसमें वर्जित है । कषाम स्वर इसका उद्ग्राह ( ग्राह ) है । आरोही में गांधार स्वर नहीं लमता अतः बौहव षाडव जाति होती है । इसमें इस प्रकार मत भेद है कि यदि आरोही में गांधार लगाया जाये तो षाडव-षाडव की का पंचम गृह स्वर और मध्यम पर व्यास लिया जाता है ।

रिमपनिससनिपममगरिमगरिस । रिमपनिपनिसारिसरिमणिग  
गरिस । सनिपमममामरेमारेस ।

### राग केदार

संगीत पारिजात के अनुसार<sup>१</sup> -

राग केदार को केदारी या केदारा कहा गया ।

ग नी तीव्रौ तु केदायुर्वा रिषो नस्तोऽथ गारिषा वर्षात्  
केदारी ( केदारा ) रागिनी में गांधार निषाद तीव्र ( शुद्ध ) और कषाम धैवत दोनों कौमल छाने जाते हैं एवं गांधार स्वर कादि (हरिणाशवा) मूर्च्छना होती है । इस समय तो केदारा में दोनों मध्यम शेषा स्वर शुद्ध गाये जाते हैं और सम्पूर्ण जाति होती है । भरत मत में यह दीपक राग की भायरी मानी गयी है ।

गमपनिसगमासनिपनिस । गमपस निपममासगमपमास । गमपनीपमासनि ।  
सनिसमिस निमपनिपमामपमासनिसस्सा ।

इति केदारी । तृतीय प्रहरोचरम् । दिन के तीसरे प्रहर के उच्चर भाग में ।

१- संगीतपारिजात - पं० बहोबल, १७० । ४०६



### उभक्तपुस्तक मालिका के अनुसार -

मध्यम द्वे तीव्र सबहि आरोहत रिग हान ।

स-म संवादी वाचित केदारा पहिचान ॥

- रागचन्द्रिकासार

केदारस्त्वमिवशिखीति रिग निवेस्तीभिः सवाऽलङ्कृतौ ।

वादी कोमलमध्यमौ भवति संवादी च षड्जस्वरः ॥

तीव्रोऽपि क्वचिदत्र मध्यम स्वारोहे रिगो वर्णितौ ।

यामि च प्रथमे निशासु मधुरं वीणाारकौयते ॥

- रागकल्पद्रुमाङ्कुरे

द्विपस्तीप्रान्त्यको मांस आरोहे रिग वर्णितः ।

क्वचित्कोमल निशामि केदारः प्रथमे निशि ॥

- रागचन्द्रिकायाम्

समौ ममो कपो मश्च पचो पमो पमो रिसो ।

केदारी मांसको रात्र्यां प्रारोहे रिग दुर्बलः ॥

- अमिनवरागमंजरीम्

केदार राग कल्याण धाट से उत्पन्न होता है । हमीर राग की तरह इसमें भी दोनों मध्यमों का प्रयोग होता है । तीव्र मध्यम आरोह में ठेके हैं, तथापि इस राग की एक विशेषता ऐसी है कि कभी-कभी अवरोह में दोनों मध्यम एक के बाद एक लिये जाते हैं । वादी स्वर शुद्ध मध्यम व संवादी षड्ज है । इस राग का आरोह करते समय षड्ज से एकदम मध्यम पर जाना होता है । अवरोह में कोमल निषाद का अल्प प्रयोग केवल की संज्ञाति से कभी-कभी करते हैं । उस समय कोमल निषाद विवादी के रूप में प्रयुक्त होता है । इस राग का आरोह करते समय ऋषभ व गांधार स्वर वर्णित करते हैं और अवरोह में गांधार कृ व दुर्बल रहा जाता है इसलिए इस राग की जाति बौद्ध षड्ज समझी जाती है ।

केदार राग में गांधार स्वर का प्रयोग करके रागांग संभालने में बड़ी सावधानी रखनी पड़ती है। वहाँ 'गमपगमरेस' ऐसा स्पष्ट प्रयोग होने से कामोदादिराग दिखाई देने लगते हैं, तथा 'मारेस' ऐसे प्रयोग से बिलावल आदि रागों की कल्पना दिखाई देनी सम्भव है इसीलिए केदार में गांधार गुप्त है, ऐसा गायक लोग कहते हैं यह स्वर शुद्ध मध्यम के तेज से हमेशा डंका हुआ रहता है।

केदार राग का समय रात्रि का प्रथम प्रहर है। प्रचार में केदार के चार प्रकार कसिद्ध हैं; जैसे शुद्ध केदार, चावनी केदार, बलधर केदार और मल्ला केदार।

आरोह :- स म, म प, प न, नी ध, सा

अवरोह :- सा, नि ध, प, म प ध प, न, ग म रे स

पकड़ :- स, म, म प, प प म, प म, रे स

### राग आसावरी

संगीत पारिजात के अनुसार -

गौरी भेल सुत्पन्नारोहण गनि वर्जिता ।

मध्यमोद्ग्राहबांशाबासावरी न्यासपञ्चमा ॥

आसावरी राग गौरी के भेल ( ठाठ ) से उत्पन्न होती है जिसमें कथम धेवत दोनों कोमल और मान्धार निष्ठाद शुद्ध होते हैं। इसकी आरोही में गांधार निष्ठाद दोनों स्वर वर्जित हैं और अवरोहपूरी है, अतः ओठव सम्पूर्ण जाती है। मध्यम स्वर इसका गुरु है तथा पंचम स्वर पर न्यास होता है। धेवत स्वर इसका वंस तथा दोनों कोमल स्वरों में संवाद है। यह

‘बाप’ बासावरी यानि पल्ली ( पुरानी ) या माणी होती है ।

मपक्सारिमपक्सारिथसरिग रिससरेषमपक्कारेमपक्सारिग रिसरेरेभाग रिस ।

इत्यासावरी । द्वितीय प्रहरोचरम् किन के दूसरे प्रहर में ।

संगीत-वर्णन के अनुसार :

श्री राग की रागिनी बासावरी

बासावरी ग नीत्यक्ता षष्ठांश<sup>१</sup> च षोडश<sup>२</sup> ।

न्यासस्तु धैवतो ज्ञेयः करुणा रस निर्मरा ॥

अथवा

कुम्भायाः समुत्पन्ना वातामांशग्रहामता<sup>२</sup> ।

पंचमोव रक्षिता षोडश<sup>२</sup> च निगमते ॥

बासावरी षोडश है । ग नि वर्जित है । धैवत स्वर गृह अंश न्यास है । इसका करुणा रस में अधिक प्रयोग होता है ।

अथवा

बासावरी कुम्भ रागिनी में से निकली है । मध्यम स्वर गृहांश है । धैवत न्यास है । पंचम वर्जित करके षोडश है ऐसा भी मानते हैं ।

ध्यान

श्री ऋण्ड शैल शिखरे शिखिपिच्छवस्त्रा

मातामोक्षिकमौडर वार बल्ली ।

वाकुब्ध चन्दनसरोसरं वहती ।

बासावरी कलयमुक्कल्लिकांतिः ॥

१- संगीतवर्णन - दाशोदर पंडित १९४ ७५

२- संगीतवर्णन - दाशोदर पंडित १९४ ७५

वर्थात् मलयाचल के क्षिप्र पर बैठी हुई है । मोरपंख के समान कञ्च  
धारण किए हुए है । गजमुक्तावली की सुन्दर माला धारण किये हुए है ।  
चन्दन के कुशों से सपनों को लेकर जिसने अपने शरीर पर कंकण के समान धारण  
किये हुए है तथा जिसकी कांति नीलोज्ज्वल है वह वासावरी है ।

कृष्ण पुस्तक मालिका के अनुसार -

रागिरायासावरीयं मुहुमध्वीमिस्तीप्रकेणधमिज ।  
संपन्नारोहणे या लु गनि रहिता वावरोहे तु पूर्णा ॥  
वादी स्याद्धैवतोऽस्यां भुतिरुचिरतरो गश्च संवाध्वीष्टो ।  
विभवकानप्रसारमुमुमुगलेगीयते संगवे सा ॥  
- कल्पवृक्षपुरे

मुहु गमो ध्वी चैव तीव्रस्तु क्कामो ध्वी  
वाधिसंवादिनी यस्यां सासाक्यैपि संगवे ।

- चन्द्रिकायाम

कौमल गमध्वी तिल रिल्ल चद्रत गनि न गुराह ।  
ध-ग वादी-संवादि ते वासावरी कहाह ॥

- चन्द्रिकासार

रिमो पनि ध्वो वसो निधो धमो धमो रिल्लो  
धांशाऽऽरोहेनित्यकाऽऽ सावरी संगवे यता ॥

- वामनवरागसंख्यायु

यह राग वासावरी ठाठ से उत्पन्न होता है । इसमें  
गांधार चैवत व निषाद स्वर कौमल लगते हैं और शेष स्वर शुद्ध हैं । यह

१- कृष्ण पुस्तक मालिका - पं० विष्णुमारायण माससण्डे,  
दुसरी पुस्तक पृ० सं० ३५४ ।

राग बहुत लोकप्रिय है। इसका वादी स्वर धैवत और संवादी स्वर गांधार है। गायन समय दिन का दूसरा प्रहर है। वारोह में गांधार व निषाद कर्ण्य करते हैं और अवरोह सम्पूर्ण है अर्थात् इसकी जाति बौद्धव सम्पूर्ण है। इस राग से मिलते जुलते दूसरे राग बोनपुरी और गांधारी हैं। उच्च भारत की और आसामरी में कोमल ऋषभ छैन की प्रथा है किन्तु दूसरी ओर ( दक्षिण ) के स्थान गायक इसमें तीव्र ( शुद्ध ) ऋषभ ही लगाते हैं। इस प्रकार आसामरी के दो प्रकार हुए और दोनों ही प्रकार मधुर हैं। जलव तानों में कोमल ऋषभ लगाने से गायकों को कुछ असुविधा होती है। इसीलिए सम्भवतः तीव्र ऋषभ छैन का व्यवहार पड़ गया है। इस राग की विशेषता गांधार, पंचम व धैवत इन स्वरों पर अकल्म्वित है। यह राग अवरोह में स्पष्ट होता है।

वारोह - सा, रे म प, ध, सा  
 अवरोह - सां नी ध प, म ग, रे, स  
 पकड़ - रे, म, प, नी, ध प।

### राग सावेरी

सावेरी तीव्र गान्धारा धैवतोद्ग्राहसम्भवा ।  
 मध्यमांशा निहीना वारोहणे गति वर्जिता ॥

सावेरी में गांधार स्वर तीव्र लगता है। धैवत स्वर इसका उद्ग्राह ( गृह ) है। उचरायता मुञ्जना से यह उत्पन्न होता है मध्यम इसका अंश, निषाद इसमें वर्जित है, अतः षाडव की है। वारोही में गान्धार निषाद दोनों वर्जित है, और अवरोही में केवल निषाद। अतः बौद्धव-षाडव उपजाति होती है। यह शुद्ध फेर है।

वारोह - स रि म प ध सां  
 अवरोह - सां ध प म ग रि स।

## राग कणाटि

स्थाई

दरबारी की सुरत हरस वसानत<sup>१</sup>  
नट पैरवी भेल करनाट शास्त्रमत

## अन्तरा

वादी रिख होत वैषत बिलुमतबत  
गंधार सुरक्षित रसिक बन मन हरत

इसका पाठान्तर गुणीजनों के कण्ठ में सुरक्षित है जो इस प्रकार है --

स्थाई

दरबारी की सुरत गुनीजन वसानत  
नट पैरवी भेल करनाट उपमैव

अन्तरा

वादी रिषम होत वैषत बिलोम तपि  
गंधार सुरक्षित रसिक बन मन हरत

मंदर विचित्र जति संगति

नियत पनि प पुर्वांग

नित प्रकल मुन क्षिप के समय

बारोह - अवरोह लक्ष्य संगीत मत्त

नि स रे म प ध नी सां रे सां रे रे सां नी

प म न म रे स दरबारी की सुरत.....

—०—

१- कृष्ण पुस्तक मालिका - पं० विष्णुनारायण मातलण्डे,  
(चौथी पुस्तक) पु० सं० ६४७-५५ ।

आष्टम अध्याय

-३-

राम एवं नीतिकार्यों के प्रति तत्कालीन

लोकस्थिति एवं उनका प्रभाव

रागकाव्यों में सर्वाधिक लोकप्रिय राग काव्य गीतलोचिन्द्र रहा है। इस राग काव्य का सर्वव्यापी प्रभाव रहा है और तत्कालीन लोक-राशि इसकी ओर रही है। इस राग काव्य का प्रभाव पूर्व-पश्चिम, उत्तर और दक्षिण चारों ओर ही रहा है चाहे बंगाल का बागरी रहा हो या केरल का, उड़ीसा का या उत्तर प्रदेश का सभी प्रकार के रसिक वर्गों ने इसका स्वागत किया और सभी कार्यो में इसे रचा बसा दिया।

गीतलोचिन्द्र जैसे विलक्षण लोकप्रिय रागकाव्य का प्रभाव उत्तर भारत के साथ-साथ समान रूप के महाराष्ट्र, गुजरात एवं कन्नड़ साहित्य पर भी पड़ा। महामुमु भैरव्य देव गीतलोचिन्द्र की तमामपुरी के परम उपासक थे। गीतलोचिन्द्र की दूर-दूर तक लोकप्रिय बनाने में भैरव्य महामुमु का प्रमुख योग रहा है। उनके शिष्य प्रताप लड्डेव ( १६ शतक ) ने उत्कल के अनेक मन्दिरों में इसके नियमित नायक के छिद्र मुमिदान की व्यवस्था की थी। श्री बगन्नाथ जी के मन्दिर में देवदासियों के द्वारा नगवान की जल-केला पर गीतलोचिन्द्र के पद गाने की परम्परा अब मन्दिर परिसर से निकल कर जन समाज में प्रचार पा चुकी है। मराठी साहित्य में महामुमाजी ग्रन्थ-कार भास्कर मट्ट बोरिकर ( १२७५ ई० से १३२० ई० ) के काव्यग्रन्थ 'शिशुपाठ वध' में गीतलोचिन्द्र से अनेक पाद्य सादृश्य उपलब्ध होते हैं। विले ग्रन्थकार ने बयदेव से निश्चित रूप से ग्रहण किया है। गुजरात के राजा शार्ङ्ग-गदेव के एक शिलालेख ( संवत् १२४८-१२६१ ई० ) का मूल श्लोक गीतलोचिन्द्र के प्रथम सर्ग का अंतिम पद्य है। कप्रभेय शास्त्री ( १७५० ई० ) ने इस ग्रन्थ पर 'जुद्ध-गार प्रकाशिका' नामक व्याख्या कन्नड़ भाषा में



लिखी है। मेसूर के राजा चिकमदेव राय ( १६७२ ई० - १७०४ ई० ) ने गीतगोविन्द के बादशे पर 'गीतगोपाळ' नामक सुन्दर काव्य लिखा है जो कन्नड़ प्रदेश में गीतगोविन्द की लोकप्रियता का प्रमाण है।

लोकप्रियता का अन्य प्रमाण इसकी विपुल व्याख्या सम्पत्ति है। राणा कुम्भ कर्ण ( १५६३ ई० ) तथा झड़कर भिन्न ( १७५६ ई० ) की प्रकाशित व्याख्या के अतिरिक्त बनमाली मट्ट बिट्टलेरवर तथा भगवदास ( रस कवच-कलोलिनी ) की व्याख्याएं भी उपलब्ध हैं।

इसमें कोई संशय नहीं की गीतगोविन्द जयदेव कवि के जीवन में ही उत्पन्न लोकप्रियता प्राप्त करके समस्त संसार में प्रचलित हो गया था। उदयन की टीका जयदेव के सामने बन चुकी थी। अपनी राग मधुरता के कारण यह काव्य इत्ना लोकप्रिय हुआ कि यह दक्षिण में तक्षि गाय जाता है तथा बाला जी में सीढ़ियों पर द्रविड़ लिपि में जुदा हुआ है। श्री बल्लभ सम्प्रदाय में इसका विशेष महत्व है अपितु बाबाय के पुत्र गोस्वामी श्री विठ्ठल नाथ जी की इसकी प्रथम अष्टपदी पर एक समय टीका भी बड़ी रोचक है। जिसमें दशावतार का कर्ण झड़-गारपरक लगाया है। वैष्णवों में यह प्रणाली है कि अयोग्य स्थल पर गीतगोविन्द नहीं गाते, यह गीत गोविन्द की अतिशय लोकप्रियता का द्योतक है। वैष्णवों का विश्वास है कि जहां गीतगोविन्द गाया जाता है वहां अवश्य भगवान का प्रादुर्भाव होता है। रत्ना विधाय में यह एक अपूर्व ग्रन्थ है। इसकी अष्टपदी इत्नी सरस है कि इनका प्रभाव लोक में बहुत तक्षि हुआ। इत्ना ही नहीं, कई स्त्री राज समा धीं जहां समा के पूर्व गीतगोविन्द गाया जाता था। कणाट, कलिंग आदि राजाओं की समा में पूर्व में गीतगोविन्द अवश्य गाया जाता था।

१- गीत गोविन्द काव्यसु - 'इन्दुमाधा टीका पैतृ', पृ० सं० १३

भारतीय भाषाओं एवं भारतीय जनमानस के अतिरिक्त गीत-गोविन्द 'अंग्रेजी' गद्य में 'सर विलियम जोन्स' कृत तथा पद्य में वारनहल्लु साहब कृत एवं 'लेटिन' में लासिन कृत तथा 'बर्न' में स्काट कृत इसी रीति से कई भाषाओं में कई लोगों के द्वारा कृत तथा अनुदित हुआ । हिन्दी में गद्यानुवाद होकर इसके तीन पद्यानुवाद हैं । प्रथम राजा डाल चन्द्र की आज्ञा से रामचन्द्रनाम कृत प्रतीय वसुन्धर के सुप्रसिद्ध भक्त स्वामी रत्नहरिदास कृत तथा तृतीय बाबू हरिश्चन्द्र भारतेन्दु कृत । इनके अलावा ब्रह्मि कणाटिकादि में भी इसके कई अनुवाद हैं, जो गीतगोविन्द के व्यापक प्रभाव के चोत्तम हैं ।

साहित्य के क्षेत्र में नहीं बरन् संगीत के क्षेत्र में भी इस राग काव्य का प्रभाव बलरार रहा । तमिलनाडु, केरल, बान्त्र, कर्नाटक, बंगाल, मणिपुर तथा उ्पर प्रदेश ( हिन्दुस्तानी संगीत ) के संगीत में इसके गायन की परम्परा का प्रचलन है । दक्षिण भारत ( तमिलनाडु, केरल, कर्नाटक ) में स्त्रियाँ एकल गायिका के रूप में इसे मदन की मांगि माती हैं । इसके विपरीत बंगाल, उड़ीसा तथा मणिपुर में कीर्ति कण्डलियों में गीतगोविन्द के पद गाने की परम्परा है । इस प्रकार कर्नाटक एवं हिन्दुस्तानी संगीत के शास्त्रीय रागों में इसे संगीतज्ञों ने निबद्ध किया है । चूंकि गीत-गोविन्द कर्नाटक के शास्त्रीय रागों में वाक्य किया गया है वतएव लक्ष्मी देवी ने गीतगोविन्द से संबंधित नृत्य-नाटिकाओं की रचना की है । जोहिषी और मणिपुरी नृत्य शैलियों में गीतगोविन्द पर आधारित नृत्य की परम्परा सदियों से सुरक्षित है - विशेष रूप से मणिपुरी में । उत्कल की नृत्य परम्परा इस शताब्दी के प्रारम्भ में लुप्त प्राय हो गई थी किन्तु पूर्णतः विरुद्ध होने से पूर्व उसे मन्दिर की नर्तकियों तथा पारम्परिक नर्तक किशोरों के सहयोग से एवं कोणार्क मन्दिर में उत्कीर्ण नर्तकियों की भास्वनिमाओं की सहायता से सफलतापूर्वक पुनरुज्जीवित कर लिया गया ।

प्रस्तुत रागकाव्य के इस उल्लेखनीय प्रभाव को देखकर यह निष्कर्ष

निकलता है कि इस राग का प्रत्येक दौत्र में उल्लेखनीय प्रभाव रहा है और हर दौत्र में प्रस्तुत राग काव्य ने अपनी विशिष्ट शैली का विकास किया और दौत्रीय संस्कृति को पूर्णरूप से प्रभावित करते हुए समुद्र किया। इसका व्यापक प्रभाव अन्य किसी भी राग काव्य का जनमानस पर नहीं पड़ा जितना की गीतगोविन्द<sup>का</sup> है। यह इसकी लोकप्रियता का सबसे बड़ा प्रमाण है तथा वाच के परिवेश में भी यह सारा उतरता है, जनैकता में एकता का एक क्लृप्ता प्रतीक है क्योंकि इसकी लोकप्रियता हर दौत्र हर वर्ग में एक वैसी व्याप्त है।

शेष सभी राग काव्य गीतगोविन्द की ही परम्परा में लिखे गये। इनका प्रभाव भी अपने दौत्र विशेष पर पड़ा। गीतगोविन्द राग-काव्य के व्यापक प्रभाव को देखकर अन्य राग काव्यों की रचना की गयी जिन्होंने जनमानस पर अपना विशेष प्रभाव डाला। इनमें से कुछ राग काव्यों के नाम उल्लिखित हैं —

अमिनव गीतगोविन्द	- पुरुषोत्तमदेव- १४८० ई०
वानन्दलालिका- नाटिका	- रामकृष्ण
उष्ठाकिलास	- नारायण मित्र
काशी गीत	- चन्द्र बस
कृष्णगीति	- सोमनाथ १६ वीं शती
कृष्ण मलय	-
कृष्ण गीति	- मानदेव १६५२ ई०
कृष्ण किलास	- कविरत्न नारायण मित्र

कृष्णलीला तरंगिणी	- बालमुकुन्द रामायण शास्त्री, १८७५ ई०
कृष्णलीला तरंगिणी	- रामसायिक कवि
गीत गौरीरत्न(गीतगौरीपति)-	मानुदच, १३२० ई०
गीत मुकुन्द	- कमललोचन सहग्राय, १७६० ई०
गीतगिरीरत्न	- राममट्ट, १५१३ ई०
गीत सामक्सरन्द	- पीछम भिल्ल
गीत सामकर	- हीरा
गीत गौपीपति	- कृष्णादच, १६४६ ई०
गीत राघव	- हरिशंकर
गीत पीतवसन	- श्यामराम कवि
गीतस्त्रीतावल्लभमु	- शक्ति कण्ठ
गीतावली	- रम्पोस्वामी १४७०-१५५४ ई०
गीतविगम्बर	- हेमस्वामी, १६५५ ई०
गीतगोपाल	- बल्लभ
गीतशंकर	- व्यसारायण घोषाल
गीतमाधर	- कल्याण
गीतराघव	- प्रभाकर, १६७४ ई०

गीतागोविंदर (गीतागोरी)	- त्रिमुखा
गीतागोविंदम्	- रायदुर्गाविपति
गीतगीत राग	- विभिन्न चारुकीर्ति
गीतांगार	- राजेश्वर
गीतांगार	- चन्द्रेश्वर
गीतप्रदीप	- वयद्वध
गीत क्ली	- ( मागवत गीताक्ली )
गीतगीतापति	- वच्चुतरायमोक्ष
गीतगीतराग	- बाहुक्ली स्वामी, वष्टपदी
गीतांगार	- गंगाधर
गीतगिरिश	- श्री हर्ष
गीतगिरिश	- ( शिव शताब्दी ) महाकवि रामचंद्र
गीतराघव काव्य	- रामकवि
गीतशंकर	- अनन्त नारायण
गीतसुन्दर	- ( संगीत सुन्दर ) -सदाशिव
गीतागोपाल	- शंकर
गीत दासोवर	- सुंदराम
गीत माधव	- रेवा राम

गीत रस	-	लक्ष्मण सोमपति
गीतमहेश्वर	-	“ ”
गीत शतक	-	सुन्दराचार्य
गीतगोपीपति	-	शंकर मिश्र
गीतमकरन्द	-	
गीत गौरीश	-	रामभट्ट
गीत मञ्जरी	-	वैद्यनाथ
गीत शंकर	-	( अष्टपदी स्टाण्ड, सरस्वती मञ्जरी तम्बोर )
गोप-गोविन्द	-	१६२५ ई०
गोपाल कैलि चन्द्रिका-		रामकृष्ण
गोपाल चम्पू	-	बीकानेरवासी १५२१-१५६६ ई०

उपर्युक्त सूची के अक्लोक से स्पष्ट प्रतीत होता है कि राग काव्यों का जन मानस पर काफी प्रभाव था और वह तत्कालीन समाज को प्रभावित करते रहे जिसके फलस्वरूप अनेक राग काव्यों की रचनाएं हुईं ।

#### गीत काव्य मेघदूत की ठोकप्रियता :

जिस प्रकार रागकाव्यों का प्रभाव तत्कालीन समाज पर पड़ा ठीक उसी प्रकार गीत काव्यों ने भी जन-मानस को बहुत ही अधिक प्रभावित किया । गीत काव्यों में सर्वश्रेष्ठ गीतकाव्य मेघदूत अत्यन्त ठोकप्रिय रहा है,

१- संस्कृत साहित्य का समीक्षात्मक इतिहास — डा० कपिलदेव द्विवेदी, आचार्य,  
पृ० सं० ५४० ।

भेद्युत में भाव-प्रकटाता, कल्पना-मोक्षता, भाषा सौष्ठव, रसाभिव्यक्ति, प्रणयानुमति, विरह-वेदना, मार्मिकता, कोमलता, मोहरता और प्राञ्जलता-गुणों ने उसे इतना लोकप्रिय बनाया है कि इस पर पचास से भी अधिक संस्कृत-टीकारें हुई हैं। केवल संस्कृत ही नहीं सभी भारतीय भाषाओं में इसका पद्य या गद्य में अनुवाद हुआ है। हिन्दी, मराठी, गुजराती, बंगला, तेलुगु, तमिल, मलयालम और उर्दू आदि में इसके अनेक अनुवाद हुए हैं।

हिन्दी में डॉ॰ पद्मानुवाद हो चुके हैं। कृष्णभाषा में राजा लक्ष्मण सिंह और राय देवी प्रसाद के पद्मानुवाद, सद्दी-बोली में लक्ष्मीधर बाबूपैयी, सैठ कन्हैयालाल घोषार और पण्डित केशवप्रसाद मिश्र के पद्मानुवाद विशेष उल्लेखनीय हैं। विदेशी भाषाओं में जर्मनी, जर्मन, फ्रेंच, स्पेनिश, रोमन, मोली, उजबेक के अनुवाद मुख्य हैं। भेद्युत के तिव्वती और सिन्धी भाषा में अनुवाद बहुत प्राचीन और मूल पाठ-निर्धारण के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। प्रो॰ विल्सन, मेक्समूलर, गिल्डमिस्टर स्टैट्सलर, हल्स, टी० क्लार्क आदि के अनुवाद विशेष उल्लेखनीय हैं। प्रसिद्ध जर्मन विद्वान मेक्समूलर ने जर्मन में पद्मानुवाद और स्वेट्सु ने जर्मन में गद्धानुवाद किया है। जाधर राव्ठर और एच० बी० ठाक ने जर्मनी में इसके सुन्दर पद्मानुवाद किये हैं। जर्मन कवि शीलर की कृति 'मेरिया स्टुडर्ट' नाटक को मेकहानल ने भेद्युत के विल्सन कृत-अनुवाद पर आश्रित माना है, परन्तु यह मत तर्कसंगत नहीं है, क्योंकि विल्सन का भेद्युत का अनुवाद १८११ ई० में प्रकाशित हुआ था और शीलर की कृति १८०० ई० में ही प्रकाशित हो चुकी थी। डा० एच० वेक्स ने इसका तिव्वती भाषा में अनुवाद किया है। भेद्युत की लोकप्रियता, मोक्षता, मार्मिकता और रसिकता की मोहरता पर आकृष्ट होकर अन्य कवियों ने उसकी परम्परा स्थापित कर दी। भेद्युत गीतकाव्य इतना सम्पन्न, इतना गेय, इतना मधुर, प्रौढ़ और मुरझि सौम्य है मरा काव्य है जिसकी वजह से इसका विश्व के साहित्य संसार में पर्याप्त मात्रा में अनुकरण हुआ है जिसके अनुकरण पर परवर्ती कवियों द्वारा १०८ दूत काव्य लिखे जा चुके हैं। भेद्युत में कमनीयता, मुक्तिमोहरता और

नित्य नूतनता आदि विशेषण गुणों के कारण अत्यधिक लोकप्रिय है ।

भेदुत एक सुन्दर गीतिकाव्य है । यह गीतिकाव्य का वह रूप है, जो वाचों के साथ संगीतात्मक रूप में गाया जा सकता है । इस गीति-काव्य में प्रेम, शोक या मक्ति के भावों, विचारों या अनुभवों का प्रकाश है । इसमें मानव हृदय का स्वामात्मिक प्रवाह है तथा हृदगत भावों का स्वतः प्रकाश है ।

प्रस्तुत गीतिकाव्य की लोकप्रियता मात्र साहित्यिक क्षेत्र में ही नहीं अपितु भेदुत के अनेक मंचन भी हुए हैं, इसका हिन्दी में तथा अन्य भाषाओं में अनुवाद करके गद्य रूप में संवादों के माध्यम से नाटक रूप में या नृत्य नाटिकाओं के रूप में इसे काफी सराहना मिली है । उत्तरार्ध के श्लोक इतने लोकप्रिय हैं कि उनका स्कूल गायन भी प्रस्तुत किया जाता है एवं नृत्य नाटिकाओं के रूप में नर्तन के साथ, भेदुत की प्रस्तुति की भी परम्परा रही है । अथ्य दृश्य दोनों दृष्टियों से भेदुत की सराहना मुक्त कंठ से हुई है । अतएव इस गीतिकाव्य ने जन-मानस पर अपनी अमिट छाप छोड़ी है । इसमें भावुकता, रसिकता, मनोरमता, प्रणयानुभूति, मार्मिकता एवं भावों की कोमलता इत्यादि के साथ जो इसका प्रधान गुण है वह है इसकी संगीतात्मकता जो बरस ही मानव मन को आकृष्ट कर लेती है । साहित्यिक दृष्टि से गीति काव्यों का पूर्णरूपेण सबल है ही किन्तु जब उस सञ्ज्ञक पदा के साथ संगीतात्मकता का योग होता है तो यही भाव उसी प्रकार अनमोल हो जाते हैं जैसे सोने में सुगन्ध का जाना । संगीत पदा सम्पूर्ण काव्य को एक विशिष्ट लयात्मकता देता है एवं काव्य में विशिष्ट बाधुवी कोमलता और सरसता का सबल योग प्रस्तुत करता है जो काव्य को अतिशय लोकप्रिय बनाने में पूर्ण सहयोग करता है ।

नृत्य एवं वामिनय की इन काव्यों का योगदान :

राग एवं गीत काव्यों का बहुत अधिक प्रभाव जन मानस पर पड़ा ।



साहित्यिक रचना कोश्ल काव्य-सौष्ठव एवं रसात्मकता के अतिरिक्त मन को लुमाने वाला तत्त्व उसकी संगीतात्मकता भी है। इन काव्यों की लयात्मकता ने भावों को एक विशिष्ट प्रवाह दिया है। इन काव्यों में संगीतात्मकता से तात्पर्य मात्र गायन या रागों के प्रयोग से नहीं है बल्कि इन काव्यों का नृत्य एवं अभिनय पर काफी प्रभाव रहा है एवं इन काव्यों ने नृत्य एवं अभिनय जगत को काफी समृद्धि प्रदान की है। अत्यन्त प्रसिद्ध रागकाव्य गीतगोविन्द का प्रभाव भरतनाट्यम्, मणिपुरी, बोडिसी, कुलीपुडो नृत्य शैलियों पर पड़ा। गीतगोविन्द का प्रभाव तो उच्च भारत के प्रमुख नृत्य शैली पर काफी रहा है। मात्र नृत्य के ही क्षेत्र में नहीं बल्कि अभिनय के भी क्षेत्र में इन काव्यों का विशिष्ट योगदान रहा है। गीतगोविन्द का योगदान अभिनय और नृत्य दोनों के ही क्षेत्र में रहा है। गीतकाव्य केवलतम का प्रभाव अभिनय के क्षेत्र में काफी पड़ा। प्रस्तुत गीतकाव्य ने अभिनय को बहुत ही समृद्धि प्रदान की।

विभिन्न नृत्य शैलियों को रागकाव्य गीतगोविन्द का बड़ा ही योगदान मिला। नृत्यों में बाहे भरतनाट्य, बोडिसी या कुलीपुडो हो जयदेव की अष्टपदी का अंश उसमें अवश्य ही शामिल किया जाता है। केरल विश्वविद्यालय के त्रिवेन्द्रम के डा० अय्यप्पा पानिकर के विद्वतापूर्ण लेख से ज्ञात होता है कि केरल विश्वविद्यालय के पाण्डुलिपि पुस्तकालय के महत्वपूर्ण प्रकाशनों में १९२ मुम्बयी म्हालम संसंहिता है, जिसमें गीतगोविन्द के पारम्परिक कथकली शैली में प्रस्तुतिकर्ण का उल्लेख है। इसका नाम है -

१- संदर्भ भारती - पानिकर अय्यप्पा, 'अष्टपदी अष्टप्रकारम्'

गीतगोविन्द सम्बन्धी म्हालम संसंह नियम-मुद्रित १८-१९, १९७० को कलकत्ता में हुई भारतीय भाषा परिषद कलकत्ता की संशोद्धी में पड़ा लेख। डा० अय्यप्पा पानिकर के लेख से उद्धृत पृ० सं० ४३।

‘जष्टपदी वट्टप्रकारम्’ और यह कृद्वट्टम की मंत्र प्रस्तुति के लिए बहुत पहले से चले जा रहे वट्टप्रकारम् का अनुकरण करती है। इसके लेखक रामवर्धन कोविन्द के निकट रहपल्ली के श्री वासुदेवन बलिवा तम्पुरन के आश्रित एक पण्डित थे। इसमें जमिनय की प्रणाली वही है जो कच्छली में अपनायी जाती है। इसके मंत्र प्रस्तुति का मूलाधार तैय्यिक का प्रयोग है और पूरी नृत्य कला का नियंत्रण मुद्रा द्वारा किया जाता है। काव्य की अत्यन्त जटिलता युक्त-शैली इस अतिविस्तृत और वाङ्मयमय के लिए सर्वाधिक उपयुक्त है। अतः गीताविन्द की पुनर्लिखित इस प्रकार की जाती है कि वह कच्छली शैली में प्रस्तुत की जा सके। इस प्रकार कच्छली शैली के परिदृश्य में गीताविन्द का ‘मन्त्राङ्गुल के छि सवने, किलसरतिमसहसित कवने, प्रविश राधे। माधव-समीपमिह।’ का पाठ मिलता है इसी के आधार पर कच्छली अभिधेता ‘कलसम’ कुछ नृत्य करते हैं। इस प्रकार मध्याह्न में भी शाम ही ऐसी कवितारं हो जो केरल के विभिन्न भागों में गीताविन्द की तरह कलाविधियों से लोकप्रिय रही हों। केरल के बीच और संस्कृति पर सामान्यतः और काव्य पर विशेषतः, संस्कृत का प्रभाव, मणिप्रवाल शैली का उदय, सुग्रीव के समय केरल के लगभग सभी मंदिरों में गीताविन्द के गान की लोकप्रियता इन सब कारणों से केरल वासियों के मन और मस्तिष्क पर गीताविन्द का सतत प्रभाव रहा है जिसके परिणामस्वरूप केरल के नर्तकों और संगीतकारों ने विभिन्न प्रकार से उसका उपयोग किया है। कच्छली शैली में गीताविन्द की अभिव्यक्ति हाव भावों, मुख मुद्राओं, संगीत, मुद्रा वादन और नृत्य मंगिमाओं द्वारा की जाती है। केरल विश्वविद्यालय के पाण्डुलिपि-संग्रहालय के महत्त्वपूर्ण ग्रन्थों में १६२ पृष्ठों की एक मध्याह्न अभिनय नाट्य पुस्तिका है जो पारम्परिक कच्छली शैली में गीताविन्द के अभिनय पर है। इसका नाम है ‘जष्टपदी वट्टप्रकारम्’ और यह कृद्वट्टम की मंत्र-प्रस्तुति के लिए बहुत पहले से चले जा रहे वट्टप्रकारम् का अनुकरण करती है। गीताविन्द चित्रकाव्य शैली में होता है। संगीत और नृत्य के इतिहास में इसका प्रमुख स्थान है। प्रस्तुत कृति ने न केवल संस्कृत अनुकृतियों के लिए प्रेरक तत्त्व का काम किया,

वर्तक देश के विभिन्न भागों की स्थानीय भाषाओं में संगीतात्मक नृत्य-नाटक में विशिष्ट की की वसंस्थ कृतियों की रचना में सहायता की है। कई बार उक्त कृतियों में संस्कृत भाषा को स्थान दिया जाता था। असम के शंकरदेव की रचनाओं, बिहार के उमापति की कृतियों, तमिल देश के भागवत मेला नाटकों, कर्णाटक और बान्द्र के यागानों, मलयालम देश के कृष्णाट्टम और कथक्ली, इन सबका अंतिम प्रेरणा स्रोत गीतलोचिन्द है। डा० रायचन्द्र का मत है कि सारे संसार में संगीत और नृत्य के सम्पूर्ण इतिहास में जयदेव के गीतलोचिन्द से बढ़कर कोई विशिष्ट कृति नहीं है।

यह सुविदित ही है कि गीतलोचिन्द की रचना जमिनय के ही उद्देश्य से हुई थी और इसका जमिनय जयदेव की पत्नी पद्मावती द्वारा किया गया था। उड़ीसा में पुरी के जगन्नाथ मंदिर के अधिकारियों से हमें जानकारी मिली है कि वहाँ गीतलोचिन्द को आज भी नियत समय पर गाया जाता है। विस १०० वर्षों से जोड़िही नृत्य शैली में अष्टपदियों का समावेश है। जगन्नाथ ममवान के मंदिर में प्रतिदिन दो बार महारियों-देवदासियों द्वारा नृत्य करने की प्रथा का वारम्भ हुआ था।

इसी प्रकार मणिपुरी नर्तन शैली पर गीतलोचिन्द का प्रभाव परिलक्षित होता है। मणिपुर में विविध प्रसंगों पर जयदेव के गीतलोचिन्द के मूल पदों का प्रयोग होता जाया है। यथा - हरिप्रियास के अष्टम विलास में वर्णन है कि प्रभु की स्तुति करताली नर्तन द्वारा करने में मुक्ति मिलती है। इसके अनुसार मणिपुर में बाधाद्व माह में नौ दिनों तक होने वाले जगन्नाथ के रथयात्रा उत्सव में प्रत्येक मंदिर में 'जयदेव बोम्बा' बोलकर ताली के साथ दशावतार 'प्रलय पयोधि बले - - -' के गायन के साथ नृत्य किया जाता

---

१- रायचन्द्र, बी० : 'उपलब्ध एवं नृत्य प्रबन्ध', १९६५ में बायोचित  
अखिल भारतीय नृत्य संगोष्ठी में पढ़ा गया  
लेख।

है। दशावतार पूर्ण होने के बाद 'भित्तमलाजुलमण्डल' - - - पूरा पद गाया जाता है<sup>१</sup>। इस प्रकार ब्रह्मदेव के मधुर कोमल पदों की लालित्यपूर्ण सुकुमार अंगमंगीयुक्त मणिपुरी नर्तन शैली में अभिव्यञ्जना की जाती है। मणिपुरी नृत्य शैली में अभिनय अधिकतर 'गम्क' रीति से किया जाता है। तात्पर्य यह है कि सूचनात्मक राधा उचरतायिका होने के कारण उसका अभिनय हल्ता यथाथी नहीं होगा बित्ता की गम्भीर एवं मयादायुक्त होगा, जैसे लण्डिता नायिका में राधा का झोष या ईर्ष्या का भाव है किन्तु मणिपुर में साधारण दुःख या व्यथा का भाव व्यक्त करेंगे। यानि दुःख भिन्नित झोष या ईर्ष्या में। इसमें मुक्ताभिनय स्वाभाविक रूप से होगा, किन्तु हस्तकाभिनय का विनियोग सांकेतिक रीति से होता है। कभी-कभी अंग द्वारा भी जबै की अभिव्यक्ति की जाती है। मणिपुर में वाजतक मंदिरों में नृत्य संगीत होता आया है, इसमें पक्ति का महत्व शैली की मयादा एवं संस्कारिता अधिक है। वतख मणिपुरी शैली में जो संयम दिखाई देता है वह भिन्न सौन्दर्यात्मक दृष्टि का परिचायक है। इस संयत प्रस्तुति ने अष्टपदियों को बहुत गरिमा प्रदान की है, भित्तमलाजुलमण्डल वृत्तमण्डल र का गुरु बभुनी सिंह द्वारा किये गये अभिनय ने दर्शकों पर अपनी अभिष्ट आप छोड़ी है, बिन्दुओं ने उन्हें गाते वीर अभिनय करते देखा है वे उसे कभी भूल नहीं सकते। ठीक इसी प्रकार की प्रस्तुति गुरु विपिन सिंह की 'याहि मायव याहि केशव' भी जो मणिपुरी परम्परा के ढांचे में लण्डित नायिका का अष्ट चित्रण है। इसी

- १- सन्धर्ष भारती - गुरु विपिन सिंह के ठेल से उद्धृत, पृ० सं० ५७
- २- सन्धर्ष भारती - गुरु विपिन सिंह ने मणिपुर नृत्य शैलियों पर गीत-गीतवन्द के प्रभाव के विभिन्न पक्षों को बताया है। इन विभिन्न उत्सवों पर मणिपुर विशेष में राखलीलाओं को भी देखा है। मार्च १९६७ में संगीत नाटक अकादमी वीर ललित कला अकादमी के संयुक्त तत्वावधान में नई दिल्ली में गीतगीतवन्द उत्सव के रूप में आयोजित संगोष्ठी में 'भित्तमलाजुलमण्डल' अष्टपदी का एक मणिपुरी नृत्यकार सम्भवतः

बभुना द्वारा किया गया अभिनय।

- रिफर्ब भारी- डा० सुनील कोठारी के ठेल से उद्धृत, पृ० सं० ६७।

प्रकार राधा की व्याधा अन्य गोपियों के साथ कृष्ण द्वारा समय व्यतीत करने पर अक्राम्य क्रोध तथा उसके परिणाम स्वरूप होने वाली ईर्ष्या और दुःख आदि बातें कलात्मक रूप में उभर कर आयी हैं ।

गीतागोविन्द को नृत्य नाटक के रूप में भी प्रस्तुत किये जाने का उल्लेख प्राप्त है । यही कारण है कि नृत्य नाटक के कला-क्षेत्र संग्रहों में गीतागोविन्द अत्यन्त महत्वपूर्ण रचना है । इसकी नृत्य लिपि ऐसे नृत्य नाटक के रूप में तैयार की गई है जिसमें गोपियों, कृष्ण के नृत्य रूपों, राधा, सखी की भूमिकाएं अनेक नर्तक नर्तकियां निभाती हैं । लक्ष्मणी देवी अन्य प्रवर्तक तथा पुनरुत्थानवादी कलाकारों ने गीतागोविन्द पर आधारित नृत्य नाटकों का सुजन किया है । मृणाळिनी सारामाई ने इसे दिल्ली में १९५५ में आयोजित बख्शिश भारतीय नृत्य संगोष्ठी में नृत्य नाटक के रूप में प्रस्तुत किया था । उड़ीसा के एक दल ने भी इसे जोड़िसी शैली में नृत्य नाटक के रूप में प्रस्तुत किया था । बम्बई के प्रसिद्ध नृत्य रचनाकार योगेन्द्र देसाई ने इसे अय्यप्प और उनकी पत्नी पद्मावती की कथावस्तु के साथ नृत्य नाटक के रूप में प्रस्तुत किया, मनावेरी बच्चों ने इस भाग को मणिपुरी शैली में प्रयुक्त किया है । इस कृति के अभिनय में अपनायी गयी कण्ठ एवं अन्य मिश्रित शैलियाँ भी हैं किन्तु गीतागोविन्द के नृत्य मणिपुरी शैली में ही थे, और इसके मूल रूप में कोई परिवर्तन नहीं किया गया था । इसी प्रकार नृत्यकारों द्वारा प्रायः भव पर संगीत के योग से की जाने वाली अन्तिम अष्टपदी 'गुरु युवनं' प्रतिभाशाली नृत्यकार के नृत्य की दक्षता का उदाहरण है। इस अष्टपदी को गुरु केलुचरण महापात्र द्वारा जोड़िसी में तथा सी० वार० बाबायलु द्वारा कुचीपुडी में प्रस्तुति का उल्लेख मिलता है ।

१- सन्ध्या भारती - डा० सुनील कोठारी के ठेक से उद्धृत पृ० सं० ६५

२- डा० सुनील कोठारी के ठेक से उद्धृत, पृ० सं० ६६

डा० सुनील कोठारी ने अपने लेख में लिखा है कि मैंने १९५२ में रानी कर्मा से जानकारी प्राप्त की थी कि डा० श्रीमती कफ़िला वात्स्यायन ( मणिपुरी ), श्रीमती ललिता शास्त्री ( भरतादयम ) और रानी कर्मा ( कच्छक ) ने वृष्टपदियों को तीन विभिन्न शैलियों में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है ।

इन सभी उदाहरणों से यह स्पष्ट होता है कि गीत काव्यों एवं रागकाव्यों का प्रभाव नृत्य शैलियों पर बहुत रहा है एवं इन काव्यों ने विभिन्न नृत्य शैलियों को विशेष योगदान देकर उसे समृद्ध बनाया है ।

### राग एवं गीत काव्यों की महत्वपूर्ण देन

राग एवं गीत काव्यों की सबसे बड़ी देन यह है कि इन काव्यों ने काम लोगों के मध्य अपना महत्व पूर्ण स्थान बनाया और 'रास' और 'हल्लीस' जैसे नृत्यों को लोकप्रिय बनाया और उसे नये रूप में काम लोगों के मध्य उतारा । रास एवं हल्लीस की अत्यन्त लोकप्रियता के पीछे इन काव्यों का विशेष हाथ रहा है । गीतोलिन्द में रास-कण्ठन बड़ा ही हृदयग्राही है जिसे हम अन्य रास कण्ठन यथातु भागवत के रास कण्ठन से अलग पाते हैं इन काव्यों द्वारा जो रास एवं हल्लीस का स्वरूप हमारे सम्मन में जाता है उसे देखने के फल में हम रास एवं हल्लीस का अर्थ जानें ताकि उसका लोक में क्या स्वरूप रहा है यह जाना जा सके ।

### रासलीला

भारतीय जन-जीवन और साहित्य में परम्परा से कला के प्रति जो प्रकृत एवं गहन अभिरुचि रही है रासलीला उसका ज्वलन्त उदाहरण है । तत्त्ववेत्ताओं ने उसको वाक्यात्मिक पुष्टभूमि का आधार बनाया, कलाकारों को उससे नई रचना मिली और सामान्य जन जीवन में वह वार्षिक जास्था का विषय बनकर मनोरंजन का साधन बनी । पुरातन काल से लोकमानस की

अन्तश्चेतना को प्रभावित करते हुए रास की यह परम्परा अटूट रूप में आज तक बनी हुई है। भारतीय नाट्य परम्परा के इतिहास में उसका महत्वपूर्ण स्थान रहा है।

भागवत धर्म के अनुयायी विद्वत्समाज में रास की अनेक दृष्टियों से व्याख्या की गई है। अधिकतर विद्वानों ने उसकी व्युत्पत्ति का आधार रस बताया है। रसानां समूहो रासः श्रीमद्भागवत की टीका में श्रीधर स्वामी ने अनेक नैतिकियों द्वारा सम्पादित नृत्य विशेषों को रास कहा है 'रासो नाम बहुनैकी युक्तः नृत्य विशेषः' भागवत के दूसरे टीकाकार बीकानेरस्वामी के मत से परमरसज्ञ ही रास है। रस से समन्वित सर्वथा क्लृप्ताणां ज्वलीला ही रास है, अथवा विरुद्ध प्रेम से निःसृत शृङ्गार रस ही रास है। 'रासः परमरसकवम्बमयः। रस कवम्ब कमः कामिङ् क्लृप्ताणां ज्वलीला विशेषो। यद्वा नृत्य रस शृङ्ग प्रेमा स एव रासः।

श्रीमद्भागवत की रासपंथाध्यायी रासलीला का मुख्य आधार है। उसमें रासलीला या रासझीडा पर विस्तार से विवेचन किया गया है। वहां प्रेमरस से परिपक्व ऐसी वानन्दमयी झीडा को रास नाम से कहा गया है जिसमें गोपिकाओं के साथ श्रीकृष्ण मण्डलाकार नृत्य रचा करते हैं। यह नृत्य कृष्ण के अनेक रूपों के साथ गोपियां परस्पर हाथ बांधकर वृत्ताकार रूप में करती हैं।

रासलीला<sup>१</sup> के शास्त्रीय और लौकिक पक्ष पर विचार करने से पूर्व उसके प्रयोग पक्ष को जान लेना आवश्यक है। बहुधा लीला और नाटक में कोई अन्तर नहीं समझा जाता, किन्तु नाटक से लीला सर्वथा भिन्न है। उस दृश्य काव्य को लीला कहते हैं जो किसी काव्य या इतिहास पर आधारित हो। रामायण के आधार पर अभिनीत रामलीला या भागवत के आधार पर

१- भारतीय नाट्य परम्परा  
कोर अभिनय दर्पण

{ - वाचस्पति मेरोला, पृ० १३७

वमिनीत कृष्ण लीला, दोनों ही लीलारं हैं। इस दृष्टि से नाटक विधा उससे सर्वथा भिन्न है।

वाध्यात्मिक पुष्टभूमि में रासलीला को जीवात्मा का परमात्मा से साथ चिर सम्बन्ध व्यक्त करने वाली साधना कहा गया है। गोपियां प्रकृति रूपा एवं अन्तःकरण की वृत्तियां हैं। कृष्ण परमात्मा है। जैसे सूर्य की किरणें सूर्य में अन्तर्धान रहती हैं, बाहर बितर जाती हैं और फिर सूर्य में समा जाती हैं, ठीक यही गति रासलीला में कृष्ण गोपिकाओं की है। गोपियां इन्द्रियों की प्रतीक हैं और कृष्ण आत्मा के प्रतीक हैं। उनकी वंशी ध्वनि मोहिनी का प्रतीक है। वंशी ध्वनि से बाकुष्ट होकर गोपियां स्त्री अन्तः वृत्तियां या इन्द्रियां आत्मा श्री कृष्ण की ओर गतिमान होती हैं। वृत्तियों का आत्मा से सामीप्य होता है। यही रास की स्थिति है। इस सामीप्य में अज्ञान अन्वकार विलुप्त होकर आत्मप्रकाश की स्थिति आती है। वृत्तियां क्रियोग की अनुभूति को स्मरण कर आत्म भग्न होती हैं, और अन्त में आत्मा में लीन हो जाती हैं। पुणानन्द, आत्मानन्द एवं ब्रह्मानन्द की इसी स्वरूप चरम स्थिति को रास कहा गया है।

रासलीला एक परमानन्दमयी भावना है, जिसमें सौ और लय वादि और अन्तः, सुष्टि की ये दोनों सनातन स्थितियां अन्तर्निहित हैं। जीव इस आनन्दमयी सुष्टि का एक अंश है जैसे नाना नाम रूप भौतिक प्रपञ्चों में उलमकर अपने वास्तविक स्वरूप और सम्बन्ध को विस्मृत कर देता है। आत्मा या अन्तःशक्तता उसको बार-बार उसके प्रकृत स्वरूप का आभास डिलाती रहती है। इस आभास से जीव अपने क्रियोग का अनुभव करता है और धीरे-धीरे अधिष्ठान चेतना आत्मा की ओर अग्रसर होकर उसी में लीन हो जाता है। जीवन की यही लीनावस्था रासलीला की परमानन्दमयी भावना है। 'रासपंचाध्यायी' की यह वाध्यात्मिक पुष्टभूमि है और इसीलिए बीधर स्वामी ने शृङ्गार रस की कथा वाहिनी होने के कारण उसे त्रिभुक्ति परा कहा है।



### ‘रङ्ग-गारसकथोपदेशेन निवृत्तिपर्यं पञ्चाध्यायी’

उक्त आध्यात्मिक स्वरूप की भांति रासलीला का अपना लौकिक पक्ष भी है। वास्तविकी और व्यावहारी उसके दो रूप हैं। दोनों का अपना-अपना महत्व और स्थायित्व है। दोनों परस्पर जाग्रित हैं। पुराणों, काव्यों, महाकाव्यों, नाटकों और जैन-बौद्ध सभी विधाय के ग्रन्थों में रासलीला का साङ्गोपाङ्ग वर्णन देखने को मिलता है। साहित्य में उसकी यह व्यापक अनुभूति उसकी लोकप्रियता की परिचायक है।

वर्तमान कला के इतिहास में रासलीला का महत्वपूर्ण स्थान है। शास्त्रीय दृष्टि से रासलीला का विवेचन मुख्यरूप से मागवत धर्म के ग्रन्थों में देखने को मिलता है। लोक जीवन में वर्तमान के प्रसार प्रसार में रासलीला का महत्वपूर्ण स्थान है। शास्त्रीय दृष्टि से रासलीला का विवेचन मुख्य रूप से मागवत धर्म के ग्रन्थों में देखने को मिलता है। लोकजीवन में वर्तमान के प्रसार प्रसार में रासलीला का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। रासलीला मनोरंजन का ही नहीं धार्मिक विश्वासों का भी केन्द्र रही है। ताल-लय संगीत बद्ध नाट्य की परम्परा उसी के द्वारा लोक-प्रचलित हुई है।

रास क्रीड़ा के उदय के मूल में मुख्यरूप से लोक भावना निहित है। वह सदा ही लोकजीवन का विषय रही है और उसी रूप में उसकी परम्परा कटु रूप में बाने बढ़ी। युगों और विभिन्न प्रदेशों की लोक सन्धि के अनुसार उसके विभिन्न रूप बनते गये, फिर भी जन जीवन के बीच अब तक उसका वही रूप बना हुआ है।

जन के बाहर प्रायः सभी प्रदेशों में प्रादेशिक लोक नाट्यों के रूप में रास क्रीड़ा का प्राधान्य बात भी बना हुआ है।

वसिष्ठ भारत के कुराव, हनुम, मणि में लेख, ठाठ रासक

या लघुट रासक, जल्लीयाम् और गुरवई नृत्य रासझीड़ा के ही विभिन्न रूप हैं। जिनमें भी कृष्ण की लीलाओं का अभिव्यंजन दर्शित होता है। इसी प्रकार गुजरात का गरबा, उड़ीसा का संधान, राजस्थान का गनगौर और पंजाब का मांगड़ा जादि लोक नृत्य भी कुछ परिवर्तन के साथ रासझीड़ा से प्रभावित हैं। उच्च प्रदेश में कृष्ण लीला पर आधारित कालिय मर्दन और मणिपुर के वसन्त रास, कुंज रास और महारास उसी पर आधारित हैं।

सुप्रसिद्ध कल्हक या नटवरी नृत्य में रासझीड़ा के ही विधान देखने को मिलते हैं। भरतनाट्यम् भी यद्यपि भारत के नाट्यशास्त्र पर आधारित है किन्तु फिर भी उसमें लोक शैली का निदर्शन रास के प्रभाव के कारण हुआ है।

इस प्रकार रासझीड़ा में जहाँ एक ओर हमारी धार्मिक आस्थाओं की वाणी ध्वनित हुई है, वहाँ दूसरी ओर उसी प्रकार लोक मानस की भावनाओं का भी अभिव्यंजन हुआ है। पुरातन काल से लेकर अब तक उसकी वृद्ध परम्परा हमारे लोक जीवन में बनी हुई है।

### रास और हल्लीस

भारतीय अभिनय कला का प्राचीन रूप हल्लीस रास में देखने को मिलता है। प्रायः सभी पुरातन शास्त्रकारों और वाङ्मयिक विद्वानों का अभिमत है कि रास नृत्य का अपर नाम हल्लीस है। रास नृत्य का हल्लीस नाम से उल्लेख साहित्य और कला दोनों में हुआ है। पुराण ग्रन्थों और भागवत सम्प्रदाय के शास्त्रीय ग्रन्थों में उसका विशद विवरण मिलता है। मास और कालिदास से लेकर परवर्ती कथाकारों, नाटककारों और कवियों महा-कवियों की कृतियों में हल्लीस नृत्य का उल्लेख देखने को मिलता है। मुक्तिमार्ग और चित्रकला में उसके विविध रूपों की समीप दृष्टि अंकित हुई है। हल्लीस नृत्य के अविच्छाद्य नटवर भगवान् श्रीकृष्ण हैं। नृत्य का प्रयोग उन्होंने ब्रजवासिनी गोपिकाओं और राधा के साथ किया था। आचार्यः नंदिकेश्वर

के अभिनय दर्पण ( श्लोक -५ ) में लिखा है कि ब्रवाह्मगनाओं को अभिनय की दीक्षा बाणासुर की कन्या उषा से प्राप्त हुई थी । हल्लीस नृत्य के प्रतिष्ठाता स्वयं श्री कुष्ण हैं और उन्हीं के द्वारा उसकी दीक्षा गोपियों को मिली ।

बाचाय मरत के नाट्यशास्त्र में हल्लीस नृत्य के विधि विधानों पर विस्तार से विचार किया गया है और उसे रासक से भिन्न माना गया है । बाचाय अभिनव गुप्त ने अभिनव मारती में बाचाय मरत के अभिनय की व्याख्या करते हुए लिखा है कि मण्डलाकार रूप में जिस नृत्य का आयोजन होता है, उसे हल्लीस कहते हैं । उसमें एक नेता होता है, जैसे कि रास में गोपिकाओं के नेता श्रीकृष्ण । उसमें विभिन्न प्रकार के राग, ताल तथा लयों का समावेश होता है । उसमें एक-एक स्त्री पुरुष की वांछित मोड़ियां नृचाकार रूप में अभिनय करती हैं । अभिनव गुप्त के मत से कुछ भिन्न रामचन्द्र गुणचन्द्र अपने नाट्य दर्पण में सोलह या बारह नायिकाओं के परस्पर हाथ बांधे नृचाकार नृत्य को हल्लीस कहते हैं । शारदा त्तय के भाव प्रकाश में सोलह या बारह नायक पात्रों द्वारा अभिनीत हस्तबद्ध नृत्य को रास कहा गया है । इन परिभाषाओं से ऐसा ज्ञात होता है कि लोक परम्परा में बाचाय मरत के समय हल्लीस नृत्य जिस रूप में प्रचलित था, रामचन्द्र गुणचन्द्र के समय उसमें कुछ भिन्नता आ गई । बाचाय वात्स्यायन और उनके कामसूत्र के टीकाकार यशोधर ने बाचाय मरत के ही मत का अनुवर्तन किया ।

भागवत और हरिवंश पुराण में इस नृत्य की विस्तार से बर्णना की गयी है । हरिवंश ( २।२०।३६ ) के टीकाकार नीलकण्ठ ने लिखा है कि एक पुरुष द्वारा अनेक स्त्रियों के साथ रहे गये ब्रीडन ( नृत्य ) को हल्लीस और उसी को रास-ब्रीडा भी कहा जाता है । ( हल्लीस ब्रीडनं स्तस्य पुंसो बहुभिः स्त्रीभिः ब्रीडनं सेव रास ब्रीडा )

इस प्रकार हल्लीस नृत्य और रासब्रीडा, दोनों में कोई अन्तर नहीं है । संगीत रत्नाकर में कौशल के मत से नाट्य के छटक, त्रोटक, गोष्ठि,

शिल्पक, प्रेराक, उल्लापक, हल्लीस, रासिक, उल्लापि, जंक, मीगदित, नाट्य, रासक, दुर्गल्ली, प्रस्थान और काव्य ठासिका वादि सोलह प्रकार बताये गये हैं। इसी प्रकार जोम्बिका, मणिका, प्रस्थानक, ठासिका, रासिका, दुर्गल्लिका, विदग्ध, शिल्पनी, हस्तिनी, मिन्की, तुम्बकी और षट बारह नृत्य भेद बताए गये हैं। इस वाक्य पर भी हल्लीस नृत्य ( रास क्रीड़ा ) और रासक दोनों की मिश्रता सूचित होती है।

हल्लीस नृत्य या रासक्रीड़ा के सम्बन्ध में जो शास्त्रीय विधान विभिन्न ग्रन्थों में वर्णित है, उनके अनुसार मण्डलाकार हाथ बांधे गोपिकाओं के बीच में घुमा वादन करते हुए श्रीकृष्ण ने इस नृत्य का सुजन किया था। यह नृत्य बहुधा श्राव पूर्णिमा के दिन यमुना के तट पर प्रकृति की उन्मुक्त आनन्दमयी मोद में वायोचित हुआ करता था। ब्रजभूमि में आज भी मक्ति किमोर हृदय से लोग श्रीकृष्ण की पावन स्मृति की उनके चरित्र कर्णन संबंधी कृष्ण भक्त कवियों के मुखर कवियों के साथ रास क्रीड़ा करते हुए गाते हैं और विह्वल होकर नाचते हैं।

गीताविन्द में रास कर्णन - ( भागवत के रास कर्णन से उसका अन्तर )

गीताविन्द में जयदेव ने बृहद्-गारिक गीति-परम्परा और छीलासन की परम्परा का विभिन्न समन्वय किया है। रास कर्णन को गीताविन्द में प्रमुख स्थान प्राप्त है। सम्भव है कि कविवर जयदेव रासकर्णन में भागवत से प्रभावित हुये हों, पर भागवत के रास कर्णन और गीताविन्द के रास कर्णन में मौलिक/भेद<sup>अंतर</sup> गोचर होता है। भागवत में यह रास श्रावपूर्णिमा का रास है परन्तु जयदेव उस रास को वसन्त के रास में परिवर्तित कर देते हैं और उसी परिवर्तन के फलस्वरूप कृष्ण तथा पुष्पितया मिश्र हो जाती है। इस प्रकार राधा और कृष्ण की कल्पना अब भागवत की कल्पना नहीं रह जाती। इसी प्रकार भागवत की रासछीला वाध्यात्मिक बरातल से नीचे नहीं उतरती जबकि

गीतागोविन्द में वह सर्वथा लौकिक पुष्टमृमि पर चित्रित हुई है। भागवत में एक विशिष्ट गोपी के साथ कृष्ण के वन्तहित होने का उल्लेख मात्र है, उसमें राधा के साथ कृष्ण की प्रेम झीझारों का विशद चित्रण नहीं है, जबकि गीत-गोविन्द में राधा कृष्ण की केलियों की ही प्रमुख स्थान प्राप्त हुआ है। कृष्ण की प्रेयसी के रूप में राधा को साहित्यिक रंग-मंच पर प्रतिष्ठित करने का श्रेय मुख्यतया जयदेव की ही है। सम्भवतः ऐसा प्रतीत होता है कि जयदेव की कृति का जाधार भागवत परम्परा से भिन्न लीला-गान की कोई स्वतन्त्र परम्परा रही होगी। इसी प्रकार भागवत के रास का स्थान 'कुमुदामोद वायु' यमुना का पुलिन है, जबकि गीतागोविन्द का लवङ्ग-गगन्य से कोमल मलय समीर वाता 'कौकिल कृषित कुंज-कुटीर कानन' है।

भागवत और गीतागोविन्द के रास वर्णन में कहीं-कहीं कुछ साम्य भी दृष्टिगोचर होता है। - उदाहरण स्वरूप इस प्रकार है --

काचित् समं कुन्देन स्वरातीरमित्रिताः ।

उन्मिन्वे पुषिता ते प्रियता साधु साध्विति ॥

वर्षातु कोई कुन्द के साथ स्पष्ट स्वर में उसके साधुवाद से सम्मानित होकर गान करती थीं।

गीतागोविन्द में इस प्रकार है --

करतलतलितलकलयावलिकलितकलस्कावशे ।

रासरसे सहस्रतुल्यपरा हरिणा युवतिः प्रसङ्गे ॥

१- श्री भागवत सुधासागर : तैत्तिरीय ब्रह्मसंहिता, दशमस्कन्ध

हिन्दी व्याख्या सहित महारास, गीताप्रेस, गोरखपुर, प्र० सं० ६०७

२- गीतागोविन्द : ७

३- भागवत : १०।३३।१०, प्र० सं० २१५

४- गीतागोविन्द : १।४।६

अर्थात् हरि करल्लों से ताल देने में बंकल कलयों से मुसुरित रास के आनन्द में नाचती हुई युवती की प्रशंसा करते थे ।

मागवत में इस प्रकार है --

तत्रकासगत बाहु कृष्ण स्योत्पल सौमम् ।  
चन्दनालिप्तमाधाय दृष्ट रोमा जुहुम्ब ह ॥<sup>१</sup>

वाक्य यह है कि उनमें से एक ने अपने कंधे पर रखी हुई कृष्ण की कमल गन्ध चन्दन लिप्त बाहु को झुम लिया ।

गीतागोविन्द के अनुसार --

कापि कपोल तले मिथिता लपितं किमपि भुक्तिमूले  
चारु जुहुम्ब नितम्बवती दयति फुल्लैरनुकूले ॥

तात्पर्य यह है कि किसी गोपी ने कान में कुछ कहने के बहाने फुल्लित होकर प्रियतम के कपोल को झुम लिया ।

श्रीमद्भागवत के अनुसार --

नृत्यन्ती गायत्री काचित् कुलम्बुपुरमेकला ।  
पार्श्वस्थाभ्युतस्तता भ्रान्ताऽघातु स्तनयोः शिवम् ॥<sup>३</sup>

वाक्य यह है कि नाचती गात्री किसी गोपी ने जिसकी मेकला और नूपुर बज रहे थे, समीप में स्थित कृष्ण के हस्तकमल को धामकर अपने कुर्बों पर रल लिया ।

१- मागवत : १० । ३३ । १२, पृ० सं० २१४

२- गीतागोविन्द : १। ४ । ६

३- भागवत : १० । ३३ । १४, पृ० सं० २१६

गीतागोविन्द के अनुसार --

पीनपयोधर भारमणेन हरि परिरम्य सरागम् ।  
गोपवधुनुरागयति काचिदुदञ्चित पञ्चमरागम् ॥<sup>१</sup>

तात्पर्य यह है कि कोई-कोई गोप वधूसानुराग अपने पीन-  
पयोधरों से कृष्ण का बालिंगन कर पंचम स्वर में गान करती थी ।

इस प्रकार गीतागोविन्द तथा श्रीमद्भागवत के विवेचन से यह अनुमान होता है कि सम्भवतः जयदेव ने श्रीमद्भागवत का अवलोकन किया हो तथा उससे कुछ प्रभावित भी हुए हों, किन्तु पूर्व कथित प्रतिपादित भेद को देखते हुए केवल इस साम्य के आधार पर यह नहीं कहा जा सकता कि जयदेव ने रासवर्णन के लिए सम्पूर्ण कथानक भागवत से ग्रहण किया तथा इसके साथ यह भी स्पष्ट हो जाता है कि गीतागोविन्द काव्य की कथा भागवत के वल्लभ स्कन्ध से पूर्णतया भिन्न है, क्योंकि श्रीमद्भागवत में राधा का किञ्चित्मात्र उल्लेख प्राप्त होता है, किन्तु गीतागोविन्द में राधा का चरित्र और राधा के नायिका रूप का निर्माण जयदेव का अपना योगदान है । इसलिए इससे पूर्व गाथा सप्तशती में राधा का नामोल्लेख प्राप्त होता है, किन्तु फिर भी राधा पात्र की दृष्टि के सन्दर्भ में संकेत बाहे गीतागोविन्द से पूर्व भी मिलते हैं किन्तु नायिका के रूप में, एक स्वतन्त्र चरित्र के रूप में, राधा संस्कृत काव्य जगत में इससे पूर्व नहीं आयी थी । इससे पूर्व जो भी चरित्र आया है, वह एक गोपी के रूप में है । गोपियों का कृष्ण के साथ जो रास है, उसके वर्णन के सन्दर्भ में ही राधा का संकेत मिलता है । अतएव कियोग और सम्मोग का जो फल जयदेव सामने रखते हैं, वह उन्हीं की मूल प्रेरणा तथा मूल कृति है ।

रास लीला एवं हल्लीस के अतिरिक्त नृत्यरूपकों या उपरूपकों में काव्य में सर्वाधिक वर्णित उपरूपक है, हालिक्य अभिनय या हलिक । हालिक्य का संस्कृत काव्य में कई स्थानों पर वर्णन है, महाकवि कालिदास ने इस अभिनय को हलिक नाम से कहा है । लोक में इस अभिनय के प्रति जगन्नाथ अभिरुचि को देखकर नाटककारों, कवियों और कथाकारों ने इसे अपनी कृतियों का विषय बनाया ।

### हालिक्य अभिनय :

हालिक्य अपनी विधा का एक अभिनय भेद है, जिसमें संगीत, ताल, वाद्य का प्रयोग होता है । इस अभिनय में संगीतादि सभी साधनों का एक साथ सामंजस्य दक्षित होता है । इसकी उत्पत्ति और परम्परा के सम्बन्ध में हान्दोग्य उपनिषद् में सामवेद से सम्बद्ध एक कथा है । उसमें कहा गया है कि महाशक्ति अंगिरस ने देवकी पुत्र श्रीकृष्ण को वेदान्त विधा का उपदेश देते समय सामवेद की गायन विधियों की भी दीक्षा दी थी । उस विधि को हालिक्य नाम से कहा गया । श्री कृष्ण हालिक्य नृत्य के अधिष्ठाता थे । वैष्णवाचन में सामान के साथ श्रीकृष्ण ने इस नृत्य का प्रयोग गोपियों के साथ किया था ।

हरिवंश पुराण ( २।८६।८३-८४ ) में लिखा है कि उस समय सर्वप्रथम प्रचलन देव, गन्धर्व और ऋषियों ने किया । देवलोक में इस अभिनय के प्रति इतनी अधिक रुचि देखकर श्री कृष्ण और प्रद्युम्न ने लोकहित एवं लोकमोर्चन के लिए उसको मू-लोक में प्रचलित किया । मू लोक में यह अभिनय इतना लोकप्रिय सिद्ध हुआ कि बाल, युवा और बुढ़ सभी उसकी ओर समान रूप से आकर्षित हुए ।

लोक में हालिक्य के प्रति जगन्नाथ अभिरुचि को देखकर नाटककारों, कवियों और कथाकारों ने उसे अपनी कृतियों का विषय बनाया । महाकवि



कालिदास ने इस अभिनय को हलिक नाम से कहा है। मालविकाग्निमित्र में इस अभिनय के सम्बन्ध में विस्तार से बचीरं सुने को मिलती है। नाटक की प्रस्तावना के बाद बकुलावलिका कहती है, महारानी धारिणी ने मुझे वाज्ञा दी है कि जाकर नाट्याचार्य आर्य गणदास से पूछो कि मालविका ने जो बहुत दिनों से हलिक नामक नाट्य सीखना आरम्भ किया था, उसे वह कहाँ तक सीख पाई है। तो अब संगीतशाला की ओर चलूँ वाज्ञप्तास्मि देव्या धरण्या अक्षिर प्रवचोपदेशे हलिकं नाम नाट्यमन्तरेण कीदृशी मालविकेति नाट्याचार्य आर्य गणदास प्रष्टुम्। तत्तावत्संगीतशालायां गच्छामि।

इसी नाटक के प्रथम अंक में परित्राजिका के सम्वाद से यह ज्ञात होता है कि इस हलिक अभिनय को शमिष्ठा ने बनाया था, जो चतुष्पाद होता है और उसका अभिनय बड़ा कठिन होता है। शमिष्ठायाः कृतिं चतुष्पादोत्थं हलिकं दुष्प्रयोज्यमुदाहरन्ति।

महाकवि कालिदास ने उक्त नाटक के तीसरे अंक (श्लोक ८) में हलिक अभिनय के स्वरूप का निरूपण करते हुए परित्राजिका से कहलाया है, 'मैं तो जो देखा उसमें कहीं भी दोषा दिखाई नहीं दिया, क्योंकि गीत की सब बातों का ठीक-ठीक वही अंगों के अभिनय से मलीमांति दिखा दिया गया है। इनके पैर भी लय के साथ चल रहे थे।

नाट्यशास्त्र के अनुसार हलिक का स्वरूप इस प्रकार है --

यह झुङ्कार वीररस प्रधान नृत्यात्मक उपरसक प्रमेद है जिसमें ताण्डव और लास्य का योग रहता है। हलिक का उल्लेख महाकवि कालिदास ने मालविकाग्निमित्र नाटक में किया है जिसमें गीत नृत्य का प्रयोग सम्मिलित रूप में था। हरिवंशपुराण में प्रथमप्रमावती के विवाह

१- नाट्यशास्त्रम्

हिन्दी व्याख्या

तृतीय भाग

: श्री बाबुलाल शुक्ल शास्त्री, प्रस्तावना सं. 28-28

सम्पादक एवं व्याख्याकार

के अक्षर पर देव वीरांगनाओं ने देवान्धार हलिक का गान किया था और बाद में नान्दी का प्रयोग हुआ । इस विवरण से यह स्पष्ट है कि यह ( हलिक ) प्रयोग पूर्व रंग का ऐसा तंग था जिसमें नृत्य, गीत की योजना या प्रसूतता रखती थी ।



### उपसंहार

प्रस्तुत शोधग्रन्थ 'संस्कृत साहित्य में गीतात्मक तत्व' को यह स्वल्प देने में पुनः विभिन्न भाषा मुद्रियों के गुजरना पड़ा। संस्कृत साहित्य में गीतात्मकता की शोध हेतु पहले यह देखा गया कि काव्य क्या है? काव्य का प्रणेता कौन? मैंने पाया कि काव्य के प्रमुख दो स्वल्प हैं - ब्रह्म और दृश्य। शास्त्रों ने दृश्य काव्य के अन्तर्गत एक नाटकादि क्लृप्त भेद और अद्वैतारु उपभेद किये हैं। ब्रह्म काव्य के अन्तर्गत नव-वच एवं वच्य साहित्य सम्मिश्रित है। नव के अन्तर्गत कथा एवं वात्स्यायिका तथा वच के अन्तर्गत प्रबन्ध और मुक्तक समावेशित हैं। प्रबन्ध काव्य के अन्तर्गत महाकाव्य एवं लघु काव्य तथा मुक्तक के अन्तर्गत वाङ्मय, प्रणीति, नीति तथा स्तोत्र आदि आते हैं। नव और वच के भिन्ना ये वच्य बनता है। अतः इसे विभक्त काव्य भी कहते हैं। कुछ विद्वानों ने इसे की रमणियता की दृष्टि से भी काव्य के तीन भेद किये हैं यथा उद्यम, मध्यम एवं अवस्य काव्य।

संस्कृत साहित्य के काव्य विभाजन के विवेचन के उपरान्त क्लृप्त शोध यात्रा के लक्ष्य चरण संगीत के आधार तत्त्वों पर विस्तार के विचार किया गया है। संगीत का प्रथम आधार नाद है। सभी गीत नादात्मक अर्थात् नाद पर अवलम्बित हैं। संगीत की तीनों क्लृप्त नादात्मक माननी गयी हैं। नाद के अनन्तर संगीत का सम्पूर्ण अस्तित्व श्रुतियों पर आधारित पाया जाता है। 'श्रुत्यै इति श्रुतिः' अर्थात् जो सुनाई दे वह श्रुति है। संगीत शास्त्र में श्रुति के तात्पर्य संगीतोपयोगी नाद से है। प्राचीन काल से अब तक मुख्य रूप से वादक श्रुतियाँ माननी गयी हैं। इन्हीं श्रुतियों में से पुनः सात श्रुतियों पर कुछ स्वरों की स्थापना की गयी है। जो नाद श्रुति उत्पन्न होने के पश्चात् तुरन्त निश्चित है, जो प्रति ध्वनित रूप प्राप्त करके मधुर तथा स्नेह होता है तथा बिना किसी अन्य नाद की अवस्था नहीं होती, जो स्वतः स्वभावान्वित रूप से श्रोताओं का मन

आकर्षित कर ले उसे स्वर की संज्ञा दी गयी है। संगीत शास्त्रकारों द्वारा स्वरों की विभिन्न दशाओं एवं विभाजन भी इसी क्रम में सामने आये। निश्चित नुत्तान्तरों पर स्थित स्वरों के समूह को ग्राम की संज्ञा दी गयी है। चाक्षुष, मध्यम और गंधार ये तीन प्रमुख ग्राम माने गये हैं। एक स्वर से आरम्भ करके उसी क्रम के सातवें स्वर तक आरोह करने के पश्चात् उसी भाग से अवरोह करने की सुझावना करते हैं। तीनों ग्रामों में प्रत्येक की सात-सात नृच्छेद्वारं हैं। संगीत में 'राग' यह विधा है जो हमें अपने लं में लं लेती है। यह ध्वनि की यह विशिष्ट रचना है जिसे स्वर तथा कर्ण द्वारा सौन्दर्य प्राप्त होता है और जो जुनने बाढों के बिच को प्रसन्न कर देता है। राग हृदय की वक्षप्रव्य व्याख्या भक्त मुनि ने की। सम्पूर्ण संगीत के रण को बढाने बाढे दो पक्षिय हैं -- स्वर और ठय-ताठ। ठय के बिना संगीत की किसी विधा की भी कल्पना करना दुष्कर है। यह उदात्तकता काव्य में हृदय के रूप में विद्यमान है। हृदय वैदिक और ठौकिक दोनों साहित्य में मुख्य-मुख्य रूपों में समस्तः बौद्धिक और नाविक स्वस्वों में विद्यमान है। हृदय, काव्य में संगीतात्मकता के साथ उदात्तकता की दृष्टि करी है।

संस्कृत साहित्य की भागों में बंटा हुआ है। (i) वैदिक साहित्य, (ii) ठौकिक साहित्य। वैदिक साहित्य भी वेदा में नीतात्मक तत्त्व की प्राप्ति करने के छिह पाग दृष्टि से केष्ठ वेद, साम वेद को देखते से स्पष्ट होता है कि ऋग्वेद के मंत्रों की विशिष्ट पद्धति द्वारा वेद बिना में प्रस्तुत करना ऋग्वेद का विशिष्ट स्वस्व है। प्रायः साम का तात्पर्य ही यह उगाथा जाता है कि वो मेयता है पशुिर्ण हो। इसके अतिरिक्त नीतात्मकता ऋग्वेद में भी प्राप्त होती है क्योंकि उनकी ऋग्वेदों के पाठ हेतु भी विशिष्ट स्वरों उपात, अनुपाद और स्वरित का विधान था। केष्ठ वेद तत्त्व ही नहीं वैदिक साहित्य में संगीत की तीनों विचारों की दृष्टिपोवर होती है। ऋग्वेद की ती संगीत का बादि मुख्य ही माना गया है। अतएव वैदिक

साहित्य में गीतात्मकता का पूर्ण स्वल्प दृष्टिभोकर होता है। वैदिक साहित्य के पश्चात् ढोक्क साहित्य में संगीत तत्व के पूर्ण वक्षन होते हैं। ढोक्क साहित्य में गीतात्मकता के प्रमावित रचनाकारों ने अपनी कृतियों में गीत एवं छयात्मकता को महत्वपूर्ण स्थान दिया है। ढोक्क साहित्य में काव्यकारों ने रागकाव्य एवं गीतिकाव्यों की रचनाएं की विनये शास्त्रीय रागों एवं ताळों का प्रयोग किया गया है। यह बात कल है कि रागों और ताळों के स्वल्प का कपीन इन काव्यकारों ने अपनी कृतियों में नहीं किया। काव्यकारों ने अपनी कृतियों के अनुशीलन हेतु राग और ताळ का प्रयोग किस दृष्टि है किस अनुपात में किया बाए यह स्पष्ट नहीं किया है। फिर भी कतना अवश्य है कि उन्हें राग एवं ताळों का विरल ज्ञान अवश्य रहा होगा तभी उन्होंने इनका उल्लेख अपनी रचनाओं में किया है। निरवय ही संगीत तत्व से परिपुष्टा होने के कारण ही राग काव्यों एवं गीत काव्यों का तत्कालीन ढोक्कतुह पर वृत्त प्रभाव रहा। पौष्टुवावकी महाकवि बयदेव कुत राग काव्य 'गीतलीविन्दु' एवं महाकवि काळिदास कुत गीतिकाव्य 'क्षेपुतु' इसके उल्लेख उवाहरण है। इन कृतियों का प्रभाव तत्कालीन समाज पर भी पड़ा ही इसके अतिरिक्त परवती रचनाकारों एवं रक्षिकों पर भी रहा और आज भी वहीमान है। इस सत्य से नकारा नहीं जा सकता।

कग प्रसिद्ध 'गीतलीविन्दु' एवं 'क्षेपुतु' का प्रभाव मान समस्त भारतीय बाहु-गम्य पर ही नहीं बरु विश्व की विभिन्न संस्कृतियों और भाषाओं पर भी पड़ा। इन कृतियों की ओबी, फ्रेंच, स्पेनिश, डेडिन, बर्मेन आदि में मय एवं पय दोनों में अनुवित काके अनुवादकों ने अपनी भाषा के साहित्य को समृद्ध किया है। 'गीतलीविन्दु' स्वयु 'क्षेपुतु' का प्रभाव विभिन्न भारतीय नृत्य शैलियों और नाट्य रूपों पर भी पड़ा है। इन कृतियों द्वारा यह दोनों विचारं समृद्धि को प्राप्त कर सकीं। इन दोनों राग काव्य

और नीति काव्य की परम्परा में क्लेशान्तक राम-काव्य और नीतिकाव्यों की  
 खनासं भी हुई जिसका पुष्कल प्रभाव समयांतर पर पड़ा ।

सहायक मुख्य सूची



### सहायक ग्रन्थ सूची

- १- भारतीय काव्यशास्त्र के सिद्धान्त : डा० रामकिशोर सिंह कृत  
( आलोचनात्मक अध्ययन ) प्रकाशन केन्द्र, लेखे ज़ासिंग,  
सीतापुर रोड, उत्तरप्रदेश
- २- काव्यप्रकाश : आचार्य मम्मट कृत, हिन्दी  
व्याख्याकार आचार्य विश्वेश्वर  
सिद्धान्त शिरोमणि, ज्ञानमण्डल डिप्टिड,  
वाराणसी, प्रथम संस्करण १९६० ई० ।
- ३- काव्यालंकार : आचार्य मम्मट कृत, माधवकार -  
देवेन्द्रनाथ ज्ञानी,  
बिहार राष्ट्रमाध्या परिषद,  
पटना, १९६२ ई० ।
- ४- काव्यादर्श : आचार्य कण्ठी विरचित, 'प्रकाश'  
संस्कृत हिन्दी व्याख्या युक्त,  
व्याख्याकार- आचार्य रामचन्द्र मिश्र,  
बोसम्बा मिश्र मदन,  
वाराणसी, १९५८ ई० ।
- ५- काव्यालंकारसूत्रवर्णिका : आचार्य जामिन कृत, हिन्दी व्याख्याकार  
पं० केदारनाथ ज्ञानी, बोसम्बा जमर  
माराती प्रकाशन, वाराणसी ।
- ६- साहित्यदर्पण : विश्वनाथ कृत हिन्दी व्याख्या -  
हालुग्राम साहित्य,  
मोतीलाल बनारसीदास,  
बनारस, १९५६ ।

- ७- ध्वन्यालोक : ज्ञानम्बवर्धन कृत, लोचन टीका युक्त हिन्दी व्याख्या बाबाय विरहेश्वर, ज्ञानकण्ठ लिमिटेड, वाराणसी, १९५२ ।
- ८- ध्वन्यालोक : श्री ज्ञानम्बवर्धन विरचित, दीपशिला टीकायुक्त, टीकाकार, बाबाय वणिकलाप्रसाद कृष्ण, विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी, प्रथम संस्करण १९८३ ।
- ९- संस्कृत साहित्य का इतिहास : बाबाय बलदेव उपाध्याय, शारदा संस्थान खीन्पुरी कुशीनूर, वाराणसी, १९७३ ई० ।
- १०- संस्कृत साहित्य का समीक्षात्मक इतिहास : डा० कपिलदेव त्रिवेदी, बाबाय हिन्दी संस्थान, कलाहावाद, तृतीय संस्करण १९८२ ई०
- ११- संस्कृत काव्यशास्त्र का इतिहास : श्री० पी० काश्या, सम्पादक - डा० बन्धु बन्धु शास्त्र, मौलिकाल बनारसीदास, दिल्ली, प्रथम संस्करण १९६६ ।
- १२- संस्कृत साहित्य का इतिहास : नागस्यमि नेत्रीला, श्रीरामा विद्यामवन, वाराणसी, तृतीय संस्करण १९५८ ।

१३- संगीत रत्नाकर

: पं० हाई-गदेव कृत, सम्पादित पं०  
रस० तुमुलकाय शास्त्री, अध्याय ५-६,  
अध्याय छायाप्रेरी १९५१

१४- संगीत रत्नाकर

: बाबाय हाई-गदेव द्वारा रचित  
संगीतरत्नाकर के स्वतन्त्राध्याय का  
हिन्दी अनुवाद, अनुवादक - लक्ष्मी  
नारायण शर्मा, संगीत कायलिय,  
हाथरस (उ० प्र०), प्रथम संस्करण  
१९६४ ।

१५- संगीत पारिवात

: लक्ष्मण पंडित भाष्य भाषा संकलित,  
भाष्यकार - कर्णिक, संगीत कायलिय,  
हाथरस, तृतीय संस्करण, १९७१ ।

१६- संगीतवर्ण

: बाबोदर पंडित कृत, हिन्दी भाषा  
टीका सहित, संगीत कायलिय, हाथरस,  
प्रथम और द्वितीय अध्याय की १० छीं  
ठकर के मुबराती अनुवाद के अनुवित-  
पं० विश्वम्भर मट्ट, तृतीय संस्करण-  
१९७५ ।

१७- नाट्यशास्त्र

: श्री नरतुनि प्रणीत, सम्पादक -  
पं० बटुकनाथ शर्मा एवं पं० बलदेव उपाध्याय  
बीरभन्ना संस्कृत सोरिनि बाफिस,  
बनारस, १९२९ ई० ।

१८- नाट्यशास्त्र

: श्री भारतमुनि प्रणीत,  
हिन्दी रूपान्तरकार डा० सुबोध,  
हिन्दी विभाग, ग्लोहाबाद विश्वविद्यालय,  
मोतीलाल बनारसीदास,  
वाराणसी ।

१९- नाट्यशास्त्र

: श्री भारतमुनि प्रणीत,  
हिन्दी व्याख्या - श्री बाबुलाल कुल,  
शास्त्री प्रकाशक बौद्ध्या संस्कृत संस्थान,  
वाराणसी, प्रथम संस्करण, १९७८ ।

२०- संगीत चिन्तामणि

: काशीय प्रकाशक

२१- संगीत विज्ञान

: लेखक 'कल' सम्पादक - लक्ष्मी  
नारायण नय, संगीत काशीय,  
काशी, तैलका संस्करण, १९८० ।

२२- कालिदास साहित्य एवं  
संगीत कला

: डा० सुधाभा कुलभेड,  
इस्टन युन लिमिटेड, दिल्ली,  
प्रथम संस्करण, १९८८

२३- कालिदास ग्रन्थावली

: महाकवि कालिदास,  
सम्पादक - काशीय सीताराम बनर्जी,  
बौद्ध्या सुलारती प्रकाशन, वाराणसी  
मुद्रक श्री श्री मुद्रणालय  
संस्करण बनर्जी, १९८० ।

- २४- मेघदूतम् ( उचरमेघः ) : कालिदास कृत, संस्कृत, हिन्दी,  
 लोखी अनुवाद विस्तृत टिप्पणी और  
 सर्वांगपूर्ण मुद्रिका से संवलित, प्रणाला  
 श्री तारिणीश मता, प्रकाशक -  
 रामनारायणलाल वैनीभाषव, कलाहाबाद  
 तृतीय संस्करण १९७५ ।
- २५- भारतीय तालों का शास्त्रीय : डा० जलण कुमार सेन,  
 विवेचन  
 मध्य प्रदेश हिन्दी गुन्थ कलादमी, भोपाल,  
 प्रथम संस्करण १९७१ ।
- २६- हिन्दी के कृष्ण भक्तिकालीन : लेखिका - उषा गुप्ता,  
 साहित्य में संगीत  
 प्रकाशक - लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ,  
 प्रथम संस्करण, १९  
 मुद्रक - मन्मथोति प्रेस
- २७- भारतीय संगीत : एक : लेखिका - स्मृताञ्जली,  
 ऐतिहासिक विश्लेषण  
 प्रकाशक- टी० एन० मर्चन एण्ड सन्स,  
 कलाहाबाद, प्रथम संस्करण, १९८८,  
 मुद्रक - रामायण प्रेस
- २८- वैदिक साहित्य और संस्कृति : लेखक - आचार्य कलदेव उपाध्याय,  
 प्रकाशक - ज्ञानदा संस्थान, खीन्त्रपुरी,  
 मुम्बई, वाराणसी, पंचम संस्करण-  
 १९८० ।

२६- सुधारनाकर

: श्री केदार मट्ट प्रणीत, मट्टनारायण  
मट्टीयव्याख्या संहिता: बौद्धव्या संस्कृत  
संस्थान, प्रकाशक एवं वितरक, वाराणसी,  
मुद्रक - विद्याविहास प्रेस, वाराणसी,  
संस्करण - सप्तम, वि० संवत् २०४३ ।

३०- रस व्यङ्ग्यार गौर हन्व

: डा० जगदीश प्रसाद श्रीवास्तव एवं  
प्रो० डोम्ट प्रताप सिन्हा,  
केलास प्रकाशन, कल्याणगिरी,  
कलाहाबाद, प्रथम संस्करण,  
१९८३-८४ ।

३१- गीतगोविन्दकाव्यसु

: महाकवि श्री जयदेव विरचित,  
व्याख्याकार- पं० श्री केदारनाथ शर्मा,  
बौद्धव्या संस्कृत सोरोसि वापिस,  
वाराणसी,  
संस्करण - पंचम वि० सं० २०३३ ।

३२- गीतगीतवसन

: रचयिता - श्री श्याम राम कवि:  
सम्पादक : श्री प्रभात झास्त्री  
प्रकाशक - देवनागाप्रकाशनसु  
वाराणसि प्रभाग  
प्रथम संस्करणसु सं० २०३१ वि०

३३- हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति  
क्रमिक पुस्तकमालिका  
( चौथी पुस्तक )

: पं० विष्णुनारायण मातलुङ्गे कृत,  
सम्पादक- छद्मीनारायण गर्ग,  
प्रकाशक - संगीत कायोग्य, हाथरस,  
प्रथम संस्करण १९५३ ।

- ३४- हिन्दुस्तानी संगीत-यद्धति : मूल ग्रन्थकार पं० विष्णु नारायण  
 त्रयिक पुस्तक मालिका,  
 तीसरी पुस्तक  
 (हिन्दी अनुवाद) : मातलण्डे, सम्पादक - लक्ष्मीनारायण मनी,  
 प्रकाशक - संगीत कायलय, हाथरस,  
 कच्छर १९८५ ।
- ३५- हिन्दुस्तानी संगीत-यद्धति : मूल ग्रन्थकार - पं० विष्णु नारायण  
 त्रयिक पुस्तक मालिका : मातलण्डे, सम्पादक - लक्ष्मीनारायण मनी,  
 पांचवी पुस्तक (हिन्दी अनुवाद) : प्रकाशक, संगीत कायलय, हाथरस, ३०५०,  
 कुडाई, १९८७ ।
- ३६- हिन्दुस्तानी संगीत-यद्धति : मूल ग्रन्थकार - पं० विष्णु नारायण  
 त्रयिक पुस्तक मालिका, : मातलण्डे,  
 छठी पुस्तक (हिन्दी अनुवाद) : सम्पादक - लक्ष्मीनारायण मनी,  
 प्रकाशक - संगीत कायलय, हाथरस, ३०५०  
 कुडाई - १९८७ ।
- ३७- राग शास्त्र : डा० गीता बनर्जी,  
 ( प्रथम भाग ) : संगीत विभाग, कलाहाबाद विश्वविद्यालय,  
 कलाहाबाद, ( प्रकाशिका एवं लेखिका ),  
 मुद्रक - नवभारत प्रेस, बाबू टाउन,  
 कलाहाबाद, १९७७ ।
- ३८- राग शास्त्र : डा० गीता बनर्जी,  
 (द्वितीय भाग) : संगीत विभाग, कलाहाबाद विश्वविद्यालय,  
 कलाहाबाद, (लेखिका एवं प्रकाशिका),  
 मुद्रक - नवभारत प्रेस, बाबू टाउन,  
 कलाहाबाद, १९७६ ।

३६- भारतीय नृत्य परम्परा  
और तमिऴ्म वर्णन

: वाचस्पति मेरोला कृत

४०- नीलमोचिन्द  
( काव्य तथा चित्रन )

: सम्पादिका - डा० ( बीक्री ) कपिला  
वात्स्यायन, भारतीय भाषापरिचय,  
कलकत्ता की ओर है, लोकभारती प्रकाशन,  
कोलकाता, द्वितीय संस्करण- १९८३  
मुद्रक - लोकभारती प्रेस,  
कोलकाता ।

४१- श्री मंगल-सुधा-सागर

: मगवान् देवव्यासकृत श्रीमद्भागवत  
बारहों स्कन्धों की सख हिन्दी  
व्याख्या सहोपाकृत, मीता प्रेस,  
गोरखपुर, मुद्रक तथा प्रकाशक --  
मोतीलाल बाजान, मीताप्रेस, गोरखपुर,  
आठवां संस्करण सं० २०३७ ।